Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Robert Schumann.

Vierter Band.

Leipzig,
Georg Wigand's Verlag.
1854.

1841.

Oratorienmusik: 1) „Die Zerstörung Jerusalems" von F. Hiller. 2) „Der Erlöser" von J. F. E. Sobolewsky. — Neue Sonaten für Pianoforte. — Etuden für Pianoforte. — S. Thalberg. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Ueber einige corrumpirte Stellen in classischen Werken. — Die Abonnementconcerte in Leipzig 1840—41.

Neue Oratorien.

I.

Ferdinand Hiller,
die Zerstörung Jerusalems. Oratorium nach der heiligen Schrift von Dr. Steinheim.

Werk 24.

Von der Aufführung dieses Werkes in Leipzig, von dem günstigen Erfolge, den sie gehabt, berichtete die Zeitschrift schon und sprach den Wunsch nach baldiger Veröffentlichung aus, der bald darauf in Erfüllung gegangen. Binnen Kurzem soll auch noch die Partitur folgen.

Die auffallende Erscheinung, daß sich in neuester Zeit viele jüngere Componisten der Kirchenmusik mit Vorliebe zuwenden, ist schon von Anderen bemerkt worden. Der Erfolg, den Mendelssohn's Paulus gehabt, scheint große Ursache daran zu haben. Viele, ja die Meisten werden sich freilich täuschen in ihren Hoffnungen auf gleiche oder nur ähnliche Siege. Wohl nicht die Kirche, nicht die Art der dahingehörigen Kunstgat-

tung hat ihn errungen, eine Gattung, deren Blüthe schon längst vorüber, sondern die hohe Kunst des einzelnen Künstlers, dem im Paulus ein Meisterwerk gelungen. Viel tiefer wurzelt z. B. das Bedürfniß nach einer neuen deutschen Oper; vielleicht, daß auch bald hierin ein starker Künstler vorangeht und Nacheiferung und Muth erweckt, wie es Mendelssohn's Paulus für die Kirchenmusik gethan. Wie dem sei, wir müssen jedem Streben nach so ernstem Ziel unsere innigste Aufmerksamkeit zuwenden. Was dem Künstler, der für die Kirche arbeitet und sich in den strengen Formen, die ihre Musik erheischt, bewegen muß, auch vom Beifalle des großen Haufens abgehen möge, es kömmt ihm auf andere Weise für seine Kunst und hundertfältig zu gute. Wer Kirchen bauen kann, dem sind dann die Häuser ein Leichtes; wer ein Oratorium zu Stande gebracht, dem wird es in anderen Formen dann spielend gelingen.

Es gibt Baumeister, die wissen, was sie bauen; geschickte praktische Männer, die sich streng nach dem Riß halten, der sich ihnen schon oft zweckdienlich erwiesen; nichts ist da vergessen, die Kirchenthür an guter Stelle, der Glockenthurm an seiner. Ein solcher ist der alte Dessauer Meister. Es gibt andere, die wissen es auch. Aber ehe sie beginnen, beten sie einen frommen Spruch, ihr Geschäft gilt ihnen ein heiliges. Von der gewöhnlichen Bauart vielleicht abweichend, sinnen sie wohl auch auf Neues; kleine Capellen entstehen an den Seiten, Muttergottesbilder werden angebracht und ver-

steckte tiefsinnige Zierrath; ein solcher ist der Meister des Paulus. Nach solcher Meisterschaft ringt auch sein Freund Ferdinand Hiller. Mit Freude muß man es bemerken: es scheint unter einer Anzahl jüngerer Künstler wie eine stillschweigende Uebereinkunft zu bestehen, dem alten Schlendrian mit gründlichen Thaten entgegenzutreten, ein Bündniß gegen eine gewisse Classe von Handwerksmusikern, die nach der Elle componiren, heute eine Kirchenmusik, und morgen für den Tanzsaal. Gerade unter den Kirchencomponisten sind einige zu Ruf und Namen gekommen, was der Nachwelt, wenn sie vergleicht, daß zur selben Zeit z. B. noch Beethoven lebte und für die Kirche schuf, unbegreiflich erscheinen muß; gerade in der Kirchenmusik hatte sich ein süßlich sentimentaler Ausdruck eingeschlichen, der eher zum Tempel hinaustrieb, als zur Andacht erweckte. Andere, immerhin aber bessere, wie B. Klein, verfuhren wieder zu trappistisch, als daß sie Einfluß gewinnen konnten. Mendelssohn aber hat unter den Norddeutschen zuerst wieder auf die wahre Spur hingelenkt, auf Händel und Bach, die über die weichen Süddeutschen Mozart und Haydn etwas in Vergessenheit gerathen waren, auf die wahren Glaubenshelden unserer Kunst. Auch Hiller'n sind diese Vorbilder wohl bekannt, und läßt sich dies nicht im Einzelnen nachweisen, so doch an der ganzen würdigen Haltung seines Werkes; sein Streben nach kräftigstem Ausdruck, nach Uebereinstimmung zwischen Wort und Ton, mit einem Worte nach Wahrheit seiner

Musik spricht dafür. — Ehe wir zu einer kurzen Analyse des musikalischen Theils des Werkes übergehen, sei noch erst mit einigen Worten des Textes gedacht.

Es ist bekannt, daß auch Löwe ein Oratorium gleichen Namens componirte; erinnere ich mich aber recht, so schildert dies die spätere Zerstörung Jerusalems durch die Römer. Hiller's ist die alttestamentliche durch Babylon. Der Dichter hat den Stoff äußerst einfach angelegt und gehalten. Als Hauptperson hebt sich Jeremias, der Prophet, hervor, der dem König von Juda, Zedekia, den Fall seines Reiches prophezeit. Jeremias wird deshalb in das Gefängniß gebracht, Juda aber später erobert. Jeremias kömmt wieder zum Vorschein: „doch unverloren bleibt Jehovah's Volk;" der Schlußchor ist eine Anrufung des Herrn aller Völker. Dies ist im Kurzen der Gang der Geschichte. Jeremias gegenüber, als frivoles Princip, steht Chamital, die Mutter des Königs. Der König selbst ist eine schwache Figur, die sich furchtsam zwischen der Mutter und dem Propheten anklammert. Jeremias zur Seite stehen noch zwei zarte Nebenfiguren, Achicam und Hanna. Diese fünf sind die einzelnen Personen des Oratoriums.

Der Chor zerfällt in drei verschiedene, in den der Israeliten, der Diener Zedekia's und der Babylonier. Der erste repräsentirt das israelitische Volk im Allgemeinen und zeigt sich, durch Jeremias' Prophezeiung geängstigt, eben so fromm, wie schwach und leidend. Diesem gegenüber steht singend und jubelnd der der Diener Zede-

kia's, die trotz Jeremias in ihrem Wandel beharren. Der dritte endlich ist der feindliche der Eroberer.

Dies wenige genüge, vom Ganzen, seinen Theilen, seinen Gegensätzen sich ein Bild zu machen. Der Text selbst ist meistens nach Worten der heiligen Schrift zusammengesetzt.

Folgen wir nun dem Componisten in sein Werk. Wir wissen, er hatte ein Jahr vor Vollendung dieser Arbeit eine Oper auf der Mailänder Scala aufführen lassen. Der Sprung vom Theater in das alte Testament schien gewagt genug. Wie er ihm geglückt, zeigt sicher von großer Gewandtheit und Geistesfrische. Man würde sich vergebens mühen, im Oratorium etwas zu finden, was nur entfernt wie italiänische Musik aussähe. Es ist ein durchaus deutsches Werk, verräth überall die guten Muster, die dem Componisten geläufig, überall Bildung, Fleiß und Gewissenhaftigkeit. Gewährt schon der Clavierauszug großes Interesse, so noch mehr die Partitur, in der sich der Componist auch als gewandter, geistreicher Instrumentator gezeigt. So begrüßen wir ihn denn vorweg als einen seiner Aufgabe gewachsenen, tüchtigen und achtungswerthen Künstler.

In seinen einzelnen Theilen besteht das Oratorium aus Chören, Duetten und Arien, die durch die herkömmlichen recitativischen Sätze verbunden sind: zusammen aus 47 Nummern. Der C h o r a l, als eine Idee des Christenthums, ist mit Recht nicht angewandt. Eine Ouverture fehlt, wogegen nichts einzuwenden; die erste

Nummer beginnt gleich mit einem Chor; unter viel schöner Musik gelangen wir bald in die Mitte der Begebenheiten. Nach Jeremias' erstem Auftreten fesselt uns kurz darauf der schöne klagende Chor: „eine Seele tief gebeugt," dem mit lebhafter Wirkung gleich der rauschende der Diener Zedekia's folgt. Auch der Festmarsch verdient wegen seines eigenen Colorits hervorgehoben zu werden. Der König erscheint, schwermuthvoll, die nächste Zukunft fürchtend. Dazu überall treffende Musik. Jeremias' Warnungen machen nur auf den Chor Wirkung „wir zittern ob des Sehers Dräuen;" eine Arie der Hanna spricht tröstend zu. Der folgende Chor „Israel bleibt seinem Gotte angetraut" führt diese Stimmung in der Musik weiter aus; so schätzbar er als Musikstück, so hätte er zur rascheren Aufeinanderfolge wirksamer wegfallen können. Jetzt wird der Feind angekündigt, Nebukadnezar, der immer näher kommt. Hier greift zum erstenmal Chamital ein, vom Componisten mit besonderer Liebe gezeichnet, und reizt zum Widerstand. Ein wilder Chor dringt auf Jeremias ein und droht ihm mit dem Tode. Seine Freunde klagen in einem weichen Duett nach dem Bibeltexte: „O wär mein Haupt eine Thränenquelle." Eine Anrufung des Höchsten in einem feierlichen Chor beschließt den ersten Theil.

Die 1ste Nummer des 2ten Theiles schildert die Israeliten furchtsam genug vor dem Nahen des Feindes. Chamital läßt sich deßhalb nicht abhalten, dem Baal die üblichen Opfer zu bringen; es ist diese Arie (Nr. 20)

mit dem später dazutretenden Chor eine der frischesten Nummern. Jeremias, jetzt im Gefängniß, klagt über sein und seines Landes Schicksal, in etwas moderner Weise, die im Einzelnen an ein bekanntes Motiv von Marschner erinnert. Der folgende Chor (Nr. 35) mit sehr glänzender Orchesterbegleitung, hofft noch auf Rettung. Zedekia will sich Jeremias in die Arme werfen; doch zu spät. „Es gehet über Zion hin der Pflug" antwortet Jeremias. „Mit seinem Haupte büße er seinen Wahnwitz" spricht Chamital, worauf Jeremias „nun bin ich gar dahin." Von den letzten Worten erwartete ich mehr in der Musik, wie denn überhaupt gegen das Ende der Arbeit hin eine gewisse Eile sich bemerkbar macht, als fürchte der Componist, zu lang zu werden. Auch in den späteren Recitativen zeigt sich dies. Schön ist der Chor „o Gott der Langmuth," erinnert aber sehr an einen im Paulus (in Es dur). Die Gefahr wird immer drohender; die Israeliten sind geschlagen. Allgemeine Flucht im wilden Chor. Die Babylonier treten auf; der Componist hat sie ziemlich unliebenswürdig gemalt; der Marsch erinnert etwas an den wüsten der Katholiken in den „Hugenotten." Auch Jeremias' Klagelied sagt mir nicht zu und erweckt wenig Theilnahme. Aufregend, frisch ist wieder der Chor der Babylonier „heh, wir haben sie vertilgt;" nur das unangenehme „heh" wünschte ich in einen anderen Spottlaut verwandelt. Ein ausgezeichnetes Musikstück bringt uns dann wieder der Chor der fortziehenden Israeliten. Es folgen

die vielleicht bedeutendsten Worte des Ganzen aus Jeremias' Munde:

„Zur letzten Zeit wird Gottes Haus höher stehen denn alle Berge und erhaben über alle Hügel!" —

doch hat sie der Componist zu leicht behandelt, die er sich gerade für seine glücklichste kräftigste Stunde hätte aufbewahren müssen. Dagegen schließt ein Chor in würdigster Weise das Ganze ab.

Viel, ja stundenlang ließe sich über ein so umfangreiches, musikschweres Werk — sprechen. Was aber dem Musiker am meisten gefällt, ihm auch am meisten nützt, Besprechung des Reinmusikalischen bis in's Detail der Formen, nimmt sich so wenig gut auf dem Papier aus und interessirt nur die, die das Werk schon genauer kennen. So mögen denn diese Zeilen, die nicht erschöpfen wollen, zum wenigsten Andere zur Durchsicht des Werkes reizen, das, bis jetzt die größte Arbeit des jungen Componisten, neben allen ähnlichen in neuerer Zeit entstandenen seinen selbstständigen Platz behauptet.

II.

Eduard Sobolewsky: Der Erlöser. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift.

Wer die große Anzahl geistlicher Compositionen, die vor uns liegt, ansähe und noch zweifeln wollte, ob sich nicht auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik ein erfreuliches Streben der Gegenwart zeigte, müßte blind oder ungerecht genannt werden. Man möchte eher fragen, wo dies alles im kleinen deutschen Vaterland hinsoll, und wie es verarbeitet werden kann. Erfreulich und bedeutsam bleibt aber diese wieder erwachende Vorliebe für die Kirchenmusik immer. Wir sprachen unsere Gedanken darüber schon bei Anzeige des Hiller'schen Oratoriums „die Zerstörung Jerusalems" zu Anfang dieses Bandes aus. Eine würdige Richtung zeigt sich auch in obengenanntem, das den Namen eines bisher mehr als musikalischer Schriftsteller, denn als Componist bekannten Mannes auf dem Titel nennt. Es kömmt aus Königsberg, einer in religiöser Beziehung neuerdings oft genannten Stadt. Der Umstand scheint nicht ganz zu übersehen zu sein. Die Luft, in der wir athmen, durchdringt nun einmal auch den ganzen innern Menschen, und wollen wir dem Oratorium auch nicht einen durchaus mystischen Charakter beilegen, so neigt es sich doch auffallend in's Grüblerische und Düstre. Vielleicht,

daß Manches durch den Reiz einer schönen Instrumentation, die zu beurtheilen uns versagt ist, gemildert erscheint, aber der Clavierauszug gibt zunächst jenen Eindruck, wozu vielleicht auch das Finstere der Ausstattung etwas beitragen mag. Der Text zum Oratorium ist ziemlich lose aneinander gereiht, und scheint stückweise in verschiedenen Zeiten entstanden. Vier Abtheilungen: die Verkündigung, die heilige Nacht, Johannes der Täufer und Johannis Enthauptung bilden das Ganze. Es fehlt ihm jedoch ein Mittelpunct, eine Hauptfigur, die Interesse erweckte, um die sich die Handlung bewegte. Kurz das Buch leidet an Confusion. Dies konnte dem Componisten freilich nur schädlich werden; da die Handlung nicht fortreißt, vermochte der Componist sich auch nicht zu steigern, und dieser Mangel der Steigerung, innerer wie äußerer, wird dem Gefallen und der Wirkung des Werkes am meisten Eintrag thun. Sollten wir überhaupt irren, wenn wir die beiden ersten Abtheilungen des Oratoriums für später geschrieben glauben, als die zwei letzteren? Auch die Dedication bringt auf diesen Gedanken: die beiden ersten Theile sind nämlich dem jetzt regierenden König von Preußen, die späteren ebendemselben, aber als Kronprinz, zugeeignet, was denn leicht unsere Nachkommen irre machen könnte. Wie dem sein mag, der erste Theil des Werkes, wie es uns jetzt vorliegt, scheint den andern an Gehalt und Kunstwerth zu übertreffen, und vor allem an klarerer Rundung und Einheit der einzelnen Musikstücke. Vermag nun das

Ganze nicht unser Interesse bis zum Schlusse festzuhalten und zu erhöhn, so sind die meisten der einzelnen Stücke, für sich betrachtet, mit Auszeichnung zu nennen. Eines, um es gleich vorauszuschicken, vermissen wir aber in allen: recht natürlichen Gesang. Wie schimmert doch selbst in den kunstvoll'st verschlungenen Gebilden Seb. Bach's eine geheime Melodie hindurch, wie in allen Beethoven's! Dies weiß der geistreiche Componist auch selbst, aber freilich zwischen Wissen und Schaffen liegt noch eine ungeheuere Kluft, zwischen denen sich oft erst nach harten Kämpfen eine vermittelnde Brücke aufbaut. Darauf scheint mir denn der Componist vorzüglich achten zu müssen: auf bestimmtere und natürlichere Aussprache der Melodie, die auch in der Kirche ihr Recht will, eben so wie die Anmuth der Gestalt in der kirchlichen Malerei. In harmonischer Hinsicht gibt er uns dagegen viel Interessantes, wenn auch manches Gekünstelte. Daß aber kunstvollere Formen überhaupt im kirchlichen Styl angewandt werden, kann nur Zustimmung erhalten. Wir finden davon eine Menge. Doppelkanon's, Doppelfugen u. s. w. geben vom Fleiß und der Bildung des Componisten an vielen Stellen ein rühmliches Zeugniß; auch zeichnen sich die Themen oft durch Eigenthümlichkeit und Besonderheit aus. Nach Anhören des Werks in seiner ursprünglichen Gestaltung, d. h. mit Orchesterbegleitung, treten seine Vorzüge vielleicht noch entschiedener hervor. Ein Clavierauszug, so sorgfältig auch der vorliegende ausgearbeitet ist, bleibt immer ein dürftiger

Nothbehelf, der dem Componisten sein vollständiges Recht bei der Kritik nie gibt und geben kann. So gut es unter diesen Umständen möglich, versuchen wir noch von einzelnen Nummern der ersten und, wie wir glauben, bedeutendern Hälfte des Oratoriums eine Ansicht zu geben.

Die Ouverture hat den Charakter der Einleitung und ist kein abgerundetes Musikstück. Das fugenartige Allegro erinnert an Händel'sche Weise; schon hier fängt der Componist an, Beispiele von künstlerischer Arbeit, wie Umkehrung der Themen u. s. w. zu geben. Die erste Gesangnummer enthält eine Begrüßung an die Jungfrau Maria; die Form ist die des Doppelkanons im Chor, die Haltung würdig und angemessen. Nr. 3 bietet nichts Hervorstechendes. Dagegen sagt uns Nr. 4, eine Arie für Sopran, durch größere Innigkeit des Gesanges besonders zu. In Nr. 5 fällt Seite 8, letztes System, Tact 3 die sich plötzlich verändernde Bewegung auf, über die sich Director und Chor nur mit Mühe verständigen möchten. Die folgende Fuge gehört wieder zu einer seltenern Gattung: sie ist per motu contrario, das Thema übrigens ein glückliches.

Die zweite Abtheilung des ersten Theiles beginnt mit einem Doppelchor der Hirten und Hirtenknaben, dessen erstere Hälfte namentlich von schöner Wirkung sein muß. Die Worte: „O seht, Herr tröste uns“ und den sich auf einmal verändernden Charakter des Chores ver-

stehen wir nicht zu fassen. Die folgende Altarie klärt nur halb auf, die uns auch als Musikstück zu kurz gerathen scheint. Vortreffliche Wirkung mag aber in der Kirche der folgende Chor der Engel und Hirten hervorbringen. Der der letzteren nimmt den andern immer im pp, wie im Echo auf. Die Melodie des Chorals ist schön. Es folgt ein kurzer Fugensatz mit einem etwas sonderbaren Thema. Nach ihm tritt zum ersten Male ein Recitativsatz auf. Simon singt in einer kurzen Arie: „Herr, meine Augen haben den Heiland gesehen," die uns im Charakter sehr wohl gefällt, aber als Musikstück ebenfalls der schönen Form und Rundung entbehrt. Abermals folgt ein Doppelkanon und diesem der Schlußchor mit Doppelfuge; auch diese Sätze finden wir zu kurz; der Chor kann nicht recht in's Feuer kommen, und namentlich strömt der Schluß nicht kräftig genug aus, als Schluß eines ganzen Theils.

Nach diesen kurzen Andeutungen mag man etwa auf die andere Hälfte des Oratoriums schließen. Ueberall tritt uns der Componist als ein Starkwollender entgegen, der immer wahrhaft Würdiges und dabei Eigenes geben möchte. Oft verläßt ihn die Kraft des Meisters; aber scheint er dann selbst kleinmüthiger, so sinkt er doch nirgends zum leichtsinnigen Handwerker herab. Viel hat ihm der Text geschadet, dessen Planlosigkeit wir schon rügten. Gewiß aber bezeichnet das Oratorium im Bildungsgange des Componisten einen bedeutenden Schritt vorwärts, und er stärke sich in diesem Bewußt-

sein bald zu neuen größeren Arbeiten, wie wir denn seinen Namen schon jetzt denen der edler Strebenden unter den gegenwärtigen lebenden vaterländischen Künstlern anreihen müssen. —

Neue Sonaten für das Pianoforte.

Unsere letzte Sonatenschau schloß im December 1839. Nur weniges in diese edle Gattung einschlagendes ist seitdem erschienen, und freilich, scheint es, hat sie mit drei starken Feinden zu kämpfen, — dem Publicum, den Verlegern und den Componisten selbst. Das Publicum kauft schwer, der Verleger druckt schwer und die Componisten halten allerhand, vielleicht auch innere Gründe ab, dergleichen Altmodisches zu schreiben. Die es trotzdem thun, sollen uns doppelt werth sein. Es folgen hier die Namen der Componisten, die uns neuerdings Sonaten gegeben: W. Klingenberg, F. A. Lecerf, J. Genischta, W. Taubert und F. Chopin; sie stehen nach der Reihe des Interesse, das sie uns zu haben scheinen.

Die erstgenannte von Klingenberg heißt Phantasiesonate. Wäre der Wille die That, man müßte sie gut heißen; ein Ringen, sich vom alten Schlendrian loszumachen, ist darin unverkennbar, überhaupt ein Streben, selbstständiges zu leisten. Aber die Kräfte reichen

nicht aus; es fehlt sogar an voller Ausbildung der unteren, wohin wir z. B. Satzreinheit u. s. w. rechnen. So ist denn aus diesem Mißverhältniß der Kraft zum Streben ein sonderbares, verschrobenes, geschmackloses Stück geworden, das sogar hier und da zierlich und galant sein möchte. Und das ist das Unglück, wenn musikalische Kleinstadtbewohner sich auf einmal modisch Pariserisch bewegen wollen, ein Unglück, das leider bei uns in Deutschland mehr als irgendwo zu Hause ist. Speciell zu belegen, was wir hier angeführt, würde Bogen füllen können. Ein Gutmusikalischer muß nach den ersten Seiten schon über die Composition im Klaren sein, vielleicht der Componist jetzt selbst, angenommen, daß er jetzt sein Werk um einige Jahre überwachsen. Wer ihn übrigens zum Ikarusflug verleitet, scheint klar; es ist Beethoven mit seiner Sonata quasi fantasia. Wer liebte denn diese nicht? Aber freilich auch das Copiren verlangt Uebung und Fertigkeit. Vielleicht gibt uns der Componist bald eine neue Probe seiner Kunst, die nicht zu schwach gegen das Original absticht. —

Es gibt eine Classe von Sonaten, über die sich am schwierigsten reden läßt; es sind jene richtiggesetzten, ehrlichen, wohlgemeinten, wie sie die Mozart-Haydn'sche Schule zu hunderten hervorrief, von denen noch jetzt hier und da Exemplare zum Vorschein kommen. Tadelte man sie, man müßte den gesunden Menschenverstand tadeln, der sie gemacht; sie haben natürlichen Zusammenhang, wohlanständige Haltung. Alle diese Tugen-

den zeichnen auch die Sonate des zweitgenannten Verfassers aus. Aber freilich, heutigen Tages aufzufallen, ja nur zu gefallen, dazu gehört mehr als blos ehrlich sein. Und hätte denn Beethoven so umsonst gelebt? Wer lesen kann, der hält sich nicht mehr bei dem Buchstabiren auf; wer Shakespeare versteht, ist über den Robinson hinüber; kurz der Sonatenstyl von 1790 ist nicht der von 1840: die Ansprüche an Form und Inhalt sind überall gestiegen. Das Lob des Fleißes, des Strebens nach Gutem bleibt aber dem Componisten auch dieser Sonate trotzdem unverkümmert, und so erfülle sie ihre Bestimmung, im großen Zeitenstrome eine Minute lang aufgetaucht zu sein und auch wieder zu verschwinden. Auch die folgende Sonate von Genischta erinnert im Wesentlichen an eine vergangene Periode; doch tritt uns in ihr eine eigenthümliche Persönlichkeit entgegen. Wir berichteten mit Vergnügen schon vor einigen Jahren von einer Sonate für Clavier und Violoncello desselben Componisten. Die Vorzüge, die wir dort auszeichneten, technische Fertigkeit, Klarheit, Anspruchlosigkeit des Charakters, finden wir auch hier: dies namentlich in den sehr gut gerundeten beiden ersten Sätzen. Höher aber steht noch der letzte, der sich mehr Beethoven'scher Art nähert, obgleich durch die äußere Aufregung überall ein freundlich ruhiges Gesicht durchblickt. Ganz aufklärt es sich vollends im Mittelsatz im Dur mit seinem eigenthümlichen Orgelpunct im Sopran; es ist dies die Hauptstelle der ganzen Sonate und schwerlich zu über-

sehen. Der Schluß bringt nichts Außerordentliches; aber wir scheiden befriedigt, erheitert, mit aller Achtung, die wir einem gebildeten Künstler schuldig. Der Componist soll ein Pole sein. —

Von der Sonate von W. Taubert, seiner fünften, den Lesern einen Begriff zu geben, möchte schwer sein; sie ist absonderlicher Art, man muß sie sich selbst ansehen, und zwar öfter. Ich möchte sie hypochondrisch nennen; der Componist hängt sich eigensinnig an ein paar Gedanken, die er zergliedert, wieder zusammensetzt, wieder wegwirft, bis er sich dann durch eine Volksmelodie aus der wenig erquicklichen Stimmung herausreißen möchte, und zuletzt, da ihm dies nicht glückt, sich gar auf das Gebiet der Fuge flüchtet, wo er erst recht ordentlich zu grübeln anfängt. Sich ein Publicum zu gewinnen, darauf geht sie gewiß nicht aus; es ist eine Sonate, vom Componisten gleichsam nur für sich geschrieben, vielleicht in besonderen Lebensverhältnissen entstanden. Mit leichter Mühe hätte er auch ein Quartett daraus machen können, aber nein — der Componist wollte eben nur seine vier Wände zu Zuhörern; es steckt etwas von Menschen-, ja vielleicht von Musiküberdruß in dieser Musik. So wirkte die Sonate das erstemal, als ich sie spielte, auf mich, so später, als ich sie wiederholt las. C. M. von Weber hat eine auch in der Tonart (Emoll) ähnliche, sehr eigenthümliche geschrieben, an die ich durch die von Taubert wieder erinnert wurde, nur daß, wie gesagt, die Melancholie der ersteren in der

anderen in Hypochondrie verkältet erscheint. Dennoch übt die Musik auch hier ihre eigene verschönende Gewalt aus, und so fesselt uns in der Kunst, wie so oft, was uns im Leben abstößt. Doch genug der grübelnden Worte, die selbst nur ein Widerhall jener Musik zu sein scheinen; möchten sie manche zur Durchsicht reizen; denn als Musiker zeigt sich der Componist wohl immer als ein achtungswerther. —
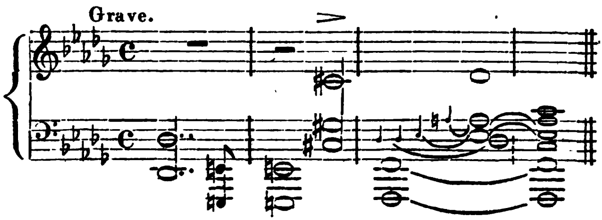
— Die ersten Tacte der zuletzt genannten Sonate sich ansehen und noch zweifeln zu können, von wem sie sei, wäre eines guten Kennerauges wenig würdig. So fängt nur Chopin an und so schließt nur er: mit Dissonanzen durch Dissonanzen in Dissonanzen. Und doch, wie viel Schönes birgt auch dieses Stück! Daß er es „Sonate" nannte, möchte man eher eine Caprice heißen, wenn nicht einen Uebermuth, daß er gerade vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte, sie unter diesem Namen vielleicht an Orte einzuschwärzen, wohin sie sonst nicht gedrungen wären. Man nehme z. B. an, irgend ein Cantor vom Lande kommt in eine Musikstadt, da Kunsteinkäufe zu machen — man legt ihm Neuestes vor — von nichts will er wissen — endlich hält ihm ein Schlaukopf eine „Sonate" entgegen — ja, spricht er entzückt, das ist für mich und noch ein Stück aus der alten guten Zeit — und kauft und hat sie. Zu Hause angekommen, fällt er her über das Stück — aber sehr irren müßt' ich mich, wenn er nicht, noch ehe er die erste Seite mühsam abgehaspelt, bei allen heiligen Musikgeistern

darauf schwöre, ob das ordentlicher Sonatenstyl und nicht vielmehr wahrhaft gottloser. Aber Chopin hat doch erreicht was er wollte: er befindet sich im Cantorat, und wer kann denn wissen, ob nicht in derselben Behausung, vielleicht nach Jahren erst, einmal ein romantischerer Enkel geboren wird und aufwächst, die Sonate abstäubt, und spielt und für sich denkt: „der Mann hatte doch so Unrecht nicht."

Mit alle diesem ist schon vorweg ein halbes Urtheil abgegeben. Chopin schreibt schon gar nichts mehr, was man bei Anderen eben so gut haben könnte; er bleibt sich treu und hat Grund dazu.

Es ist zu bedauern, daß die meisten Clavierspielenden, selbst Gebildete darunter, nicht über das hinaussehen und urtheilen können, was sie nicht mit ihren eigenen Fingern bewältigen können. Anstatt so schwierige Stücke erst zu überblicken, krümmen und bohren sie sich tactweise fort; und sind sie dann kaum über die gröbsten förmlichen Verhältnisse im Klaren, legen sie's weg und dann heißt es „bizarr, verworren" rc. Gerade Chopin hat (wie etwa Jean Paul) seine Häkelperioden und Parenthesen, bei denen man sich beim ersten Durchlesen eben nicht lange aufhalten darf, um nicht die Spur zu verlieren. Auf solche Stellen stößt man denn auch in der Sonate fast auf jeder Seite, und Chopin's oft willkührliche und wilde Accordschreibung macht das Herausfinden noch schwieriger. Er liebt nämlich nicht nurnharmonisiren, wenn ich mich so ausdrücken darf,

und so erhält man oft zehn= und mehrfach bekreuzte Tacte und Tonarten, die wir alle nur in wichtigsten Fällen lieben. Oft hat er darin Recht, oft aber verwirrt er auch ohne Grund, und, wie gesagt, entfernt sich dadurch einen guten Theil des Publicums, das (meint es) nicht unaufhörlich gefoppt und in die Enge getrieben sein will. So hat denn auch die Sonate fünf Bee oder B moll zur Vorzeichnung, eine Tonart, die sich gewiß keiner besonderen Popularität rühmen kann. Der Anfang heißt nämlich:



Nach diesem hinlänglich Chopin'schen Anfange folgt einer jener stürmischen leidenschaftlichen Sätze, wie wir deren von Chopin schon mehre kennen. Man muß dies öfter, und gut gespielt hören. Aber auch schönen Gesang bringt dieser erste Theil des Werkes; ja es scheint, als verschwände der nationelle polnische Beigeschmack, der den meisten der früheren Chopin'schen Melodieen anhing, mit der Zeit immer mehr, als neige er sich (über Deutschland hinüber) gar manchmal Italien zu.

Man weiß, daß Bellini und Chopin befreundet waren, daß sie, die sich oft ihre Compositionen mittheilten, wohl auch nicht ohne künstlerischen Einfluß auf einander geblieben. Aber, wie gesagt, nur ein leises Hinneigen nach südlicher Weise ist es; sobald der Gesang geendet, blitzt wieder der ganze Sarmate in seiner trotzigen Originalität aus den Klängen heraus. Eine Accordenverflechtung wenigstens, wie wir sie nach Abschluß des ersten Satzes vom zweiten Theil antreffen, hat Bellini nie gewagt, und konnte sie nie wagen. So endigt auch der ganze Satz wenig italiänisch — wobei mir Liszt's treffendes Wort einfällt, der einmal sagte: Rossini und Cons. schlössen immer mit einem „vôtre très humble serviteur;" — anders aber Chopin, dessen Schlüsse eher das Gegentheil ausdrücken. — Der zweite Satz ist nur die Fortsetzung dieser Stimmung, kühn, geistreich, phantastisch, das Trio zart, träumerisch, ganz in Chopin's Weise: Scherzo nur dem Namen nach, wie viele Beethoven's. Es folgt, noch düsterer, ein Marcia funebre, der sogar manches Abstoßende hat; an seine Stelle ein Adagio, etwa in Des, würde ungleich schöner gewirkt haben. Denn was wir im Schlußsatze unter der Aufschrift „Finale" erhalten, gleicht eher einem Spott, als irgend Musik. Und doch gestehe man es sich, auch aus diesem melodie- und freudelosen Satze weht uns ein eigener grausiger Geist an, der, was sich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Faust niederhält, daß wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum

Schlusse zuhorchen — aber auch ohne zu loben: denn Musik ist das nicht. So schließt die Sonate, wie sie angefangen, räthselhaft, einer Sphinx gleich mit spöttischem Lächeln. —

Etuden für das Pianoforte.

Theodor Kullak, 2 Concertetuden.

2tes Werk.

Der Componist, ein junger jedenfalls, kündigt sich mit den ersten Tacten als ein mit dem neusten Clavierspiel vertrauter an. Die Etuden sind schwer und verrathen überall namentlich Bekanntschaft mit Henselt's und Thalberg's Arbeiten. Dem Virtuosen gegenüber haben wir nichts gegen diese Richtung und Vorliebe. Dem Componisten aber, wenn er ein tüchtiger werden will, möchten wir davon abrathen. Im Gebiete der mechanischen Combinationen ist jetzt kaum mehr zu erreichen, als die Virtuosen der neuesten Zeit wirklich erreicht haben. Auf das Verschränken der Hände, ob es so oder so, auf die Accordenmasse, ob sie etwas mehr oder weniger voll, darauf kommt jetzt nichts mehr an; wir haben darin in Henselt's, Liszt's, Thalberg's Arbeiten vollauf genug. Die Nachfolgenden müssen, wenn sie Bedeutung gewinnen wollen, den umgekehrten Weg einschlagen, den zur Einfachheit, zur schönen ordnungs-

vollen Form, und daraus entwickele sich dann auch das Complicirtere. Der Weg liegt klar vorgezeichnet. Wer ihn nicht sieht, wird umsonst arbeiten.

J. Rosenhain, 24 Etuden (Etudes melodiques).
Werk 20.

„Invita Minerva" hätte der Componist darauf schreiben sollen. Die Etuden scheinen mit großer Unlust geschrieben zu sein, vielleicht auf Anrathen des — ursprünglich französischen — Verlegers. Daß für schwächere, kleinere Spieler durch Etuden gesorgt wird, ist gewiß gut. Doch trägt, als Componist wenigstens, Hr. Rosenhain, wie uns scheint, nur wenig Beruf dazu in sich. Ich wüßte seit lange kein Werk, was mir in jedem Bezug so entschieden mißfallen hätte. Nichts wirklich Anmuthiges im ganzen Werke, von Melodie kaum eine Spur; einzelne Etuden gänzlich mißrathen in der Form; Vieles uncorrect und ungefällig in der Harmonie. Und dazu nun noch die Bemerkungen über jeder einzelnen Nummer, wie diese werthlosen Stücke am Besten vorzutragen seien. Wahrhaftig, da schreibt Bertini wie ein Engel dagegen. Bleibe man also, bis nicht etwas Besseres kommt, jungen Gemüthern durch Uebungen Lust zur Musik zu machen, bei Bertini. Hr. Rosen-

hain ist diesmal das Widerspiel seines Namens und die zarten Finger würden sich wund greifen an seinen Etuden.

Eduard Wolff, 24 Etuden.

Werk 20.

Der Componist ist ein junger, jetzt in Paris lebender Pole, und seine Anhänglichkeit an Chopin um so leichter zu erklären. Vor 50 Jahren würde man Etuden, wie die Wolff'schen, geradezu für verrückt erklärt haben, heute gelten sie nur noch als „schwer." Leider aber ist Schwierigkeit ihr eigenthümlichstes Merkmal, und es steckt in mancher Chopin'schen Masurka mehr Musik, als in allen diesen 24 Etuden. Begriffen es doch die jungen Componisten immer zeitig genug, daß die Musik nicht der Finger wegen da ist, sondern umgekehrt, und daß man, um ein guter Virtuos zu werden, nie ein schlechter Musiker sein dürfe. Hrn. Wolff geradezu zu den letzteren zu zählen, wäre indeß ungerecht. Es fehlt ihm nicht an Phantasie und er weiß eine Stimmung, auch anders als durch bloße Fingereffecte, hervorzurufen und festzuhalten; dazu übt jeder melancholische Charakter, wie auch der seinige ist, Interesse auf uns, namentlich auf Jüngere. Leider aber treffen wir in dieser Etudensammlung auch auf gar zu Triviales, geradezu Verwerfliches, wie es in Deutschland kein Lehrer seinen Schüler

aufschreiben, geschweige drucken ließe, und, dem Componisten zum Doppelschaden, gerade auf den ersten Seiten seines Werkes; denn Mancher wird sich dadurch abhalten lassen, im Dickicht weiter vorzudringen. Erst auf der 14ten Seite, der 6ten Etude in H moll, stoßen wir auf eine anziehendere; hier erreicht der Componist mit wenigen Mitteln mehr, als vorher mit so vielen, und man sieht, er kann wohl auch einfacher sein, wenn er will. Auch die zwei darauf folgenden Nummern gehören zu den gelungeneren, und nach diesen die 10te (Cis moll), die 18te (G moll) und die 22ste (F moll). Die übrigbleibenden haben meist nur als mechanische Combinationen für Uebende Interesse; manche der Zusammenstellungen sind darin neu, — schön selten. Das chromatische Auf- und Niederziehen durch verminderte Septimenakkorde in den verzwicktesten Lagen und Doppelgriffen gehört wie zu den Lieblingszügen aller jüngeren Virtuosen, so auch zu den seinigen. Man findet einen solchen Gang fast in jeder der Etuden. Ob das Werk bereits in Deutschland gedruckt, wissen wir nicht; wir würden dann für eine Auswahl stimmen, die dem Componisten mehr zur Ehre gereichen würde, als vollständiger Abdruck.

Carl Mayer, 6 Etuden.

Werk 55.

Spielt man diese Etuden nach den vorigen, so glaubt man sich wie aus finsterem struppichtem Waldesdickicht auf eine grüne glatte Rasenfläche versetzt. Freundlich sind diese Etuden genug, wie fast alle Compositionen dieses Componisten; aber man hätte nach manchen seiner früheren erwartet, er würde sich zu einer eigenthümlichen Autorität heraufbilden; eine Erwartung, in der wir getäuscht sind. Seine Physiognomie hat an Schärfe und Ausdruck viel verloren; man möchte ihn jetzt oft für einen jungen Salonspieler halten, der mit Thalberg und Henselt rivalisiren wollte, und dies an einem älteren Künstler zu bemerken, könnte beinahe traurig stimmen, wenn andererseits das vorliegende Werk nicht so manches einnehmende an sich hätte, so daß man darüber vergißt, was der Componist unter andern Verhältnissen hätte leisten müssen. Die Befürchtung aber, daß er sich im Ganzen verflacht, stützt sich zunächst auf obige Etuden; wer aber weiß, was er vielleicht noch im Vorrath hat? Und gehen große Genien wohl einmal einige Minuten rückwärts, um wie eher kann es Anderen geschehen. Die Etuden werden, wie gesagt, gern gespielt und gehört werden; das erstere namentlich, weil sie so sehr leicht in die Finger fallen, daß mittlere Spieler fast nirgend fehlzugreifen zu fürchten brauchen, bis in der letzten, einer Etude in Sprüngen, „Souvenir à Thalberg“

genannt, die wir ihm gern erlassen hätten: denn es ist nichts leichter, als dergleichen zu Dutzenden zu schreiben. Besonders anmuthig ist sodann die 2te in As dur. Die 3te in Fis moll wünschten wir dagegen gänzlich ungedruckt, da sie sich gegen Henselt's „Poëme d' amour" wie ein schwacher Schattenriß ausnimmt. Componisten setzen solchen Vorwürfen oft den Einwand entgegen: „sie hätten den sogenannten Schattenriß eher componirt, als das vermeintliche Original sein Stück" ꝛc.; aber auch dann dürfen sie's nicht drucken lassen; die Etude ist an sich zu wenig bedeutend. Die andern mögen sich alle, die den Componisten von früherher liebgewonnen, selbst ansehen und selbst urtheilen, wo er sich treu geblieben, wo nicht. —

Stephan Heller, 24 Etuden.

Werk 16. 2 Lieferungen.

Die Zeitschrift hat schon öfters auf diesen jungen geist- und phantasievollen Künstler aufmerksam gemacht. Er lebt seit etwa 2 Jahren in Paris, wo sein Talent als Componist und Virtuos gleichfalls schon rühmliche Anerkennung gefunden. Die Etuden sind sein größtes bis jetzt erschienenes Werk. Ordentliche Etudenspieler irren aber, wenn sie darin auf rechte Fingerarbeit zu treffen hoffen; sie finden mehr, Charakterstücke nämlich

in bunter Reihe, darunter einige von ausgezeichnetem Werthe, sämmtlich aber einen musikalisch-regen Geist verrathend, an dem nur zu bedauern, daß er seinen Reichthum in so kleinen Formen zersplittert. Andere haushälterischere Componisten würden aus manchen Grundgedanken der Etuden ganze Concerte und Sonaten aufgebaut haben; unser Componist zieht es vor, nur anzudeuten und flüchtig anzuregen; sein überwiegender Humor will es so, und auch der Schattenriß ist willkommen. Es liest sich die Etudensammlung etwa wie ein Tagebuch. Mannichfaltige Meinungen sind hier neben einander ausgesprochen, bittere Bemerkungen fehlen nicht, auch nicht liebe Erinnerungen. Der Künstler, der Philosoph, der Freund läßt sich darin gehen, als sähe ihm kein Menschenauge zu, als gäbe es keine Recensenten. Vielen wird dies offne hingebende Wesen gefallen, Andern Stoff zur Befürchtung geben, ob diese heitre Freigebigkeit sich nicht etwa in der Zukunft räche, im Alter, wo man oft mit Wenigem auskommen muß, und oft gegen seinen Willen. Wie der Componist nur andeutete, so deutet auch der darüber schreibt nur an, und meint, der junge Künstler verschwende nicht zu viel im Kleinen. Viele, die gerade davon nützen, werden ihm dankbar sein. Im Angesichte der Kunst aber gilt es Consequenz, Energie, Kraftausspruch durch große Arbeiten, unausgesetztes Streben nach Veredelung. Möge die Zeit nicht kommen, wo der, der diese Zeilen hervorgerufen, sie nur ungern wieder in die Hand nähme.

Die schönen Keime, die auch dieses sein letztes Werk in großer Zahl enthält, geben indeß auf schönere Hoffnungen Anspruch, und dies ist schon einer schärferen Auszeichnung werth, der er denn auch im hohen Grade würdig. Dies wird hinreichen auf die Etuden als auf etwas nicht Gewöhnliches aufmerksam zu machen und das Andenken an den Componisten bei seinen Landsleuten wieder aufzufrischen. Sein interessantestes und liebenswürdigstes Etudenstück steht übrigens in dieser Sammlung nicht, sondern in der Moscheles-Fétis'schen Schule, auf die wir bald zu sprechen kommen werden. —

S. Thalberg.

(Concert für den Pensionsfonds der Musiker am 8ten Februar.)

Auf seinem Durchfluge hat der Meister auch hier seine Schwingen gerührt, und es sind, wie von den Flügeln jenes Engels in einem Rückert'schen Gedichte, Rubine und andres Edelgestein herabgefallen — und dazu noch in bedürftige Hände, wie es der Meister bestimmt hatte. Einem wie ihm, der schon so mit Lob überschüttet worden, neues sagen zu wollen, ist schwer. Eines hört aber jeder strebende Virtuos noch immer gern: das nämlich, daß er fortgeschritten ist, seitdem er uns zum letztenmal mit seiner Kunst erfreut, und dieses schönste dürfen wir auch Thalberg spenden, der seit den letzten zwei Jahren, da wir ihn nicht gehört, noch Erstaunliches zugelernt, sich womöglich noch freier, anmuthiger, kühner bewegt. So schien sein Spiel auch auf alle in gleichem Maße zu wirken, das glückliche Behagen, das er vielleicht selbst dabei empfinden mag, sich allen mitzutheilen. Gewiß, wahre Virtuosität gibt mehr als bloße Fertigkeit und Künste; auch sie vermag es den Menschen abzuspiegeln, so daß es uns bei Thalberg's Spiel recht klar wird, er gehört zu den vom

Schicksal Vorgezogenen, Begünstigten: er steht in Reichthum und Glanz. So begann er seine Bahn, so hat er sie bis jetzt zurückgelegt, so wird er sie beschließen, überall vom Glück begleitet und Glück verbreitend. Der ganze gestrige Abend, jede Nummer, die er spielte, gab den Beweis dazu. Das Publicum schien gar nicht da zu sein, um zu urtheilen, nur um zu genießen; man war seiner Sache so sicher, wie der Meister seiner Kunst. Die Compositionen waren sämmtlich neue, eine Serenade und Menuet aus Don Juan, eine Phantasie über italiänische Thema's, eine große Etude, und ein Capriccio über Thema's aus der Somnambula: sämmtlich höchst wirkungsvolle Umschreibungen der Originalmelodieen, die, wie sie auch von Tonleitern und Harpeggien umsponnen waren, überall freundlich hervorsahen. Höchst künstlich war namentlich die Bearbeitung der Don Juan-Themen und ihr Vortrag überraschend schön. Als Composition die werthvollste schien uns die Etude, der ein reizendes, wie im italiänischen Volkston gehaltenes Thema zum Grunde lag; die letzte Variation mit den bebenden Triolen wird wohl allen unvergeßlich sein, ihm von Niemand in solcher zauberischen Vollendung nachgespielt werden. Ehre ihm denn nochmals für den Abend, an dem er sich als Mensch wie als Künstler ein inniges Andenken gesichert, und kehre er seinen Verehrern bald wieder einmal zurück. —

Kürzere Stücke für Pianoforte.

A. H. Sponholtz, Phantasiebilder.[1]
Werk 10.

Es ist nur billig, jungen ungekannten Componisten mit Nachsicht entgegenzukommen. Der obengenannte, dessen Namen wir zum erstenmal begegnen, tritt indeß anspruchsvoller auf. Er hat seine Composition Franz Liszt zugeeignet, und sie auf dem Titel mit dem Ausdrucke „Phantasiebilder“ belegt, was Beides Erwartungen erregt. Im Innern findet man die zwei Stücke noch genauer durch „Rastloses Streben“ und durch „Seelenfrieden“ bezeichnet. Das erstere können wir an einem jungen Künstler nur löblich finden; nur verwechsele es sich nicht mit einem „ziellosen,“ wie wir das Stück treffender nennen möchten. Der Componist scheint noch nicht einig mit sich zu sein, zu welcher Fahne er schwören soll; bei dem besten Willen, gut Gestaltetes zu liefern, möchte er auch genial ungebunden erscheinen, und er wäre ja auch wirklich ein Meister, wenn ihm dies gelungen. Doch ist sein Stück nicht einmal technisch

fertig, und so stürzt wie aus einem mangelhaften Gefäß der Inhalt, der etwa da ist, aus allen Seiten heraus. Mit dem „Seelenfrieden“ können wir uns aber noch weniger befreunden; die hieße besser etwa Étude à la Thalberg; auf diesem Wege glaube der junge Componist nichts zu erreichen; aus solchem Seelenfrieden muß ihn die Kritik ernsthaft herauszubringen suchen. Trotz der manchen Ausstellungen, die wir an dem Werke dieses Novizen zu machen haben, wollen wir ihm aber keineswegs musikalisches Talent absprechen, eine Anerkennung, die einem jungen Künstler ja immer die erfreulichste sein muß, deren er sich jedoch erst dann wahrhaft erfreuen kann, wenn er sich auch des festen Strebens, es fleißig auszubilden, bewußt ist. —

J. F. Kittl, 3 Scherzi.

Werk 6.

Der Componist der fröhlichen „Jagdsymphonie“ zeigt sich auch in diesen Scherzi's von der fröhlichen Seite. Was wir schon an früheren Compositionen eben desselben hervorhoben, müssen wir auch an den Scherzi's wieder: einmal die große Einfachheit, und dann eine öftere Unklarheit des Rhythmus der Perioden, der Art, daß uns namentlich an den Schlüssen mancher Theile etwas zu viel oder zu wenig zu sein dünkt. Corrigiren und ändern läßt sich in solchen Fällen von Anderen nur selten, eben so wenig,

wie wir den unregelmäßigen Pulsschlag eines Anderen zu reguliren vermöchten. Doch ist es immer zulässig, den Componisten wenigstens auf solche Irregularitäten aufmerksam zu machen, damit er sich künftighin nicht zu sehr gehen lasse. Was aber an den Scherzi's unbedingt erfreut, ist der heitere, naive Sinn, der aus jedem der Stücke hervorblickt, so daß wir vermuthen, der Componist hege eine besondere Vorliebe für Haydn. Nur im 2ten Scherzo versucht er sich einer leidenschaftlicheren Stimmung zu entledigen; doch fällt er im Trio bald wieder in den behaglichen Charakter zurück, der ihm natürlich scheint. In jenem leidenschaftlicher bewegten Stücke ist ihm auch S. 6, Syst. 4, Tact 5 zu 6 eine Quinte entschlüpft, die wir ihm zur Sünde anzurechnen weit entfernt sind. Im Uebrigen ist die Schreibart, wenn nicht meisterhaft, doch durchgängig reinlich und correct. Solcher angeborenen wie erlangten Vorzüge bereits theilhaftig, wird der junge Componist, wie wir hoffen, immer Tüchtigeres zu Tage fördern, und in der Reihe der Tonsetzer des musikalischen Böhmenlandes ehrenvoll mitzählen. —

F. E. Wilsing, Caprice.

Werk 6.

Ein schätzenswerthes Stück, etwas kalt und steif, doch überall eine tüchtige Gesinnung, ein bereits fruchtbares Streben verrathend. Es will uns scheinen, der

Componist habe sich schon frühzeitig vor der lärmenden Gegenwart abgeschlossen, sei über ihre verderblichen Einflüsse hinaus, und gehe nun, unbekümmert, ob seine Werke in der Masse anklingen, seinen eigenen Weg. Solche Charaktere sind immer ehrenwerth, und wirken sie nicht als Epochenmänner, so nützen sie in kleineren Kreisen zum Besten der Kunst. Wir wüßten an der Caprice kaum etwas zu tadeln; in der Form ist sie ausgezeichnet, daß sich kaum etwas hinzuthun oder wegnehmen läßt; die Schreibart ist gesund, gedrungen, durchaus klar. Auf eine besondere Zuneigung des Componisten zu irgend einem Meister läßt sich nach seinem Stücke nicht schließen, es müßte denn B. Klein sein. Wenigstens trifft, wie die Compositionen des letzteren, so die vorliegende der Vorwurf, daß ein höherer Aufschwung darin noch vermißt, daß er durch die Fesseln einer etwas engen Theorie hier und da gehemmt wird. Als Meister hat aber noch niemand angefangen, und das tiefere Geheimniß unserer Kunst, daß sie allmächtig die Herzen beherrsche, geht auch den Fähigsten oft erst im späteren Alter auf. Durch recht freudiges Singen kömmt man ihm noch am baldesten auf die Spur. Der Componist möge uns verstehen, die wir im wohlwollendsten Sinne zu ihm gesprochen. —

A. Fesca,

Scène de Bal. Morceau de Salon. Oe. 14. — La Mélancholie. Pièce caractéristique. Oe. 15.

Von diesem Componisten hegten wir bisher gute Hoffnungen, die aber nicht in Erfüllung zu gehen scheinen: er schreibt viel und leicht, selbst anmuthig; mehr aber kann man an seinem Streben nicht loben. Das Meiste kann man in A. Henselt's Compositionen zehnmal besser haben. Bei seinem Talente könnte er aber ungleich mehr leisten. Es scheint jedoch, das Lob, das man ihm an vielen Orten gespendet, mache ihn als Componisten immer flatter- und stutzerhafter. Hält er uns vielleicht entgegen, man solle ihn doch nicht nach so kleinen Stücken beurtheilen, so müssen wir ihm entgegnen, der Künstler soll sich nie etwas vergeben, sobald er es mit der Oeffentlichkeit zu thun hat. In unsern vier Wänden einmal trivial sein, mag hingehen; vor der Welt aber bringt's Schaden. Was glaubt Hr. Fesca zu erreichen, wenn er so fortschreibt? Wir wollen es ihm sagen: man wird ihn am Ende seiner Laufbahn vielleicht einen Kalkbrenner den Zweiten nennen. Wir haben nichts gegen diesen Ruhm, aber der höchste ist er keineswegs. Lenke er also noch ein, wo es noch Zeit ist; nehme er es ernsthafter mit sich und mit der Kunst. Bis jetzt hat er nur um den Beifall des Publicums gebuhlt; will er aber zu einem Urtheil über sich selbst kommen, so vertiefe er sich doch zu Zeiten in die Werke eines

Meisters, etwa Beethoven's, und gefällt er sich auch dann in seinem Streben noch, so müssen wir ihn freilich als verloren geben. Mache er unsere Befürchtungen zu nichte; seinem Talente sind wir Freunde, seinem Streben nicht. Es liegt an ihm, unsere Gesinnung über ihn zu ändern. —

C. H. Strube, Lieder ohne Worte.

Werk 16.

Offen gesagt, die Mendelssohn'schen sind uns lieber, wie wir denn Niemanden um den Einfall beneiden, nach ihm welche zu ediren. Doch haben die des Hrn. Strube etwas Abweichendes, Ueberschriften nämlich: Klage einer sicilianischen Fischerin (nach Th. Moore), Schlummerlied, Sehnsucht, Gottvertrauen. Das 2te und 4te Lied sagen uns am meisten zu, das 3te weniger; gegen die „Klage" aber müssen wir energisch protestiren; so klagt keine deutsche, geschweige eine sicilianische Fischerin, und gäbe es unter unseren Leserinnen welche, sie sollten es uns bezeugen. Doch Ueberschriften sind nur Nebensache. Halten wir uns an den rein musikalischen Gehalt; der ist nicht schlecht. Richtigkeit des Satzes wird bei der Stellung, die der Componist hat (er ist Organist) vorausgesetzt, auch runden sich die Stücke ziemlich leicht ab, die wir ihrem Charakter nach schlicht und gutmüthig bezeichnen möchten. Viel mehr läßt sich über das Opus-

culum nicht sagen. Ein gewöhnliches Bild zu gebrauchen — es hat einer jener kleineren Sangvögel der Nachtigall nachzusingen versucht, und auch Zaunkönige muß es geben! —

Julius Schaeffer, 3 Lieder ohne Worte.

Werk 4.

„Und auch Zaunkönige muß es geben!" mit diesen Worten schloß unsre letzte Anzeige über ein ähnlich genanntes Heft eines andren Componisten. Auch auf das vorliegende ließen sich jene anwenden; doch sind es werthvollere Nachbildungen, als wir meisthin unter jenem allgemein gewordenen Titel erhalten. Der Componist scheint jung und noch im ersten Bruttrieb zu schaffen; wer wird da gleich nach dem Maßstabe messen wollen, nach dem man Meister beurtheilt. Fährt er aber fort, wie er angefangen, arbeitet er sich nach und nach auch zur Selbstständigkeit hinauf, so dürfen wir noch Erfreuliches von ihm erwarten. Was uns zu dieser Hoffnung vorzüglich berechtigt, ist der seelenvollere Zug, der diese Lieder vor andern ihres gleichen auszeichnet, und erscheinen sie auch in der Ausführung noch nicht überall fertig, so wird dem der Fleiß nachhelfen und ein fortgesetztes reges Schaffen der Hand eine größere Leichtigkeit und Festigkeit geben. Auch diese „Lieder ohne Worte" haben Ueberschriften; sie wären unsrer Meinung

nach besser weggeblieben. Es gibt geheime Seelenzustände, wo eine Andeutung des Componisten durch Worte zu schnellerem Verständniß führen kann und dankbar angenommen werden muß; unser Componist gibt aber bekannte, für welche Bezeichnungen, wie: Meeresstille — Träum' ich? nein, ich wache — Schwermuth, zu preciös erscheinen, die zweite finden wir sogar geschmacklos. Die Stücke einzeln betrachtet, so sagt uns das dritte am meisten zu, obwohl sich gerade in ihm das Vorbild des Componisten am deutlichsten verräth. —

J. C. Keßler, 7 Walzer für Pianoforte.

Nach einer Reihe von Jahren erwähnen wir diesen Componisten, auf den wir früher Hoffnungen gesetzt, heute zum erstenmal wieder. Wir glaubten, er würde sein langes Schweigen durch ein größeres Werk unterbrechen; doch scheint es, habe er seinem Talente das, was man seinen Anfängen nach davon erwartete, nicht abgewinnen können, als habe er es von selbst aufgegeben, ihm Eingang und Geltung zu verschaffen. Leider! setzen wir hinzu; denn er hatte das Zeug, etwas zu werden. Auch diese Walzer bestätigen dies wiederum; so flüchtig sie auch hingeworfen sind, so athmen sie doch überall Leben und Anmuth. Ein leiser Anflug von Schwermuth macht sie nur anziehender. Möchte der begabte Componist sich bald zu größern Arbeiten ermannen. —

Alexander Dreyschock, große Phantasie.

Werk 12.

Das erste größere Werk des jungen Clavierhelden, der die Zeitungen so viel von sich sprechen macht. Gestehen wir es leider, es ist uns seit lange so etwas Abgeschmacktes nicht vorgekommen. Welche Armuth an Phantasie und Melodie, welcher Aufwand, mit dem uns hier die Talentlosigkeit imponiren möchte, welches Schönthun auf den trivialsten Gemeinplätzen! Hat der junge Virtuos gar keinen Freund um sich, der ihm die Wahrheit sagte, Niemanden, der seine Fingerkünsteleien übersehend ihn auf das Seelenlose, Nichtige solcher Musik aufmerksam machte? Es geht privatim das Gerücht, der Virtuos sei ein abgesagter Feind Beethoven's und er halte gar nichts von ihm; wir wissen's nicht, aber seine Compositionen machen so eine Apprehension mehr als wahrscheinlich. Studiere er nur immerhin Beethoven, ja nicht einmal das braucht's, er kann von Meistern dritten und vierten Ranges lernen, von Strauß und Lanner. Leider fürchten wir mit unserm guten Rathe nicht einmal verstanden zu werden; denn die „Phantasie" verräth nicht sowohl ein schülerhaftes Talent, als wirkliches angebornes Unvermögen zum Schaffen. Dies könnte beinahe milder stimmen; aber wo die Impotenz so gar pretentiös auftritt, kann man unmöglich ruhig zusehen. Was Hr. Dreyschock als Virtuos leistet, ist eine Sache für sich; seine Sprünge, seine Kraftgriffe,

die Bravour, mit der er alles ausführt, können wohl eine Weile ergötzen. Aber es kömmt die Zeit, wo auch diese Künste im Preise sinken werden, und was bleibt dann dieser Art Virtuosen noch übrig? —

Eduard Wolff, 4 Rhapsodieen.

Werk 29. 2 Hefte.

An einer größeren Etudensammlung desselben Componisten, die die Zeitschrift vor einiger Zeit besprach, konnte der Berichterstatter leider nicht mehr loben, als das hervorstechendere Talent, das sich im Allgemeinen darin zeigte. Mit Vergnügen machen wir daher auf diese Rhapsodieen aufmerksam, die überall einen Fortschritt des Componisten beurkunden; sie sind leichter, fast walzerartiger Natur, aber bei weitem sauberer in Erfindung und Ausführung, als die Etuden, dabei piquant, selbst geistreich. An Chopin wird man oft erinnert, doch mehr an den Clavierspieler, an dessen Zickzackgänge, im Einzelnen wohl auch an einige Harmoniewendungen; im Uebrigen aber blickt ein lebenslustiges, sinnliches Element aus den Stücken, so daß sie sich leicht Eingang auch auf deutschen Clavieren verschaffen dürften. Wär' es das wilde Paris nicht, wo der Componist lebte, wir würden seiner Zukunft als Künstler ein gutes Prognostikon stellen, so aber müssen wir abwarten, ob er auch Kraft haben wird, den Verführungen zu widerstehen, deren

Opfer dort schon so manche glänzende Talente geworden. Andererseits bleibt es wieder wahr, das Gefällig-Conversationelle, das auch diese Rhapsodieen auszeichnet, vermag nur eine Stadt wie Paris zu geben; und Deutsche, die ähnliches wollen, nehmen sich meist ungeschickt und ledern aus; wir wüßten (Thalberg ausgenommen) kaum einen deutschen Componisten, der so brillante Salonstücke zu Stande bringen könnte, aber freilich auch viele, die Besseres können. Wie gesagt, wir hätten nichts dagegen, wenn wir auch die bessern Modesachen nicht aus Paris zu beziehen brauchten; aber der Deutsche ist nun einmal überall mehr Mode, als zu Hause. Noch etwas Specielleres über die Stücke zu sagen, die diese Zeilen veranlaßt, so sind es namentlich die 3te und 4te Rhapsodie, die uns vorzugsweise im Sinne geistreicher Unterhaltung zugesagt. Zum Begriff „Rhapsodie" fehlt ihnen eigentlich das Rhapsodische, dem wir selbst noch mehr Freiheit als dem Scherzo zugestehen; doch ist's eben ein Wort, für die Sache hätten wir selbst kein passenderes zu wählen verstanden.

Ob die leichte Hand übrigens, die sie geschaffen, sich auch beim Anfassen schwererer Formen als eine kräftige bewährt, wird die Folge zeigen. Jedenfalls verdient der Componist für die freundliche Gabe freundlichen Dank. —

Hermann v. Löwenskiold, 4 Impromtu's zu 4 Händen.

Werk 11.

Bei dem großen Mangel an vierhändigen Stücken kann die Idee, für diese schöne Gattung der Claviercomposition zu arbeiten, nur glücklich genannt werden. Es ist auch nicht das erstemal, daß sich der genannte Componist darin versucht; wir erinnern uns mit Freude einer ähnlichen Sammlung Scherzo's, die die Zeitschrift schon vor zwei Jahren besprochen und mit wärmstem Lobe begrüßt. Vielleicht, daß der Beifall, den wir damals gezollt, den jungen, talentvollen Musiker anreizte, noch mehr derartiges zu schaffen; wir vermuthen es, die neuen Stücke scheinen uns absichtsvoller, gesuchter, als wolle der Componist die früheren überbieten. Dies Streben müßte an sich nur löblich genannt werden; aber die Absicht blickt durch, und sie allein sichert, wie bekannt, nicht immer das Gelingen. Wie dem sei, als ein talentvoller Künstler bethätigt sich Hr. v. Löwenskiold auch in diesem neuesten Werke, und oft dauert es uns nur, daß er sich für seine Gedanken keines größeren Rahmens, geradezu des Orchesters bedient, wo sie sich oft schärfer und effectvoller herausstellen würden. Mit Vorliebe scheint er noch an einem Componisten zu hängen, der, so würdig und eigenthümlich er dasteht, nur sehr wenig nachgeahmt worden ist; an Onslow nämlich. Wir haben

nichts dagegen; es ist ein Seitenweg zum höheren Ziel, aber kein falscher; mit den wechselnden Jahren (der Componist zählt kaum 25) werden auch die Vorbilder wechseln; wir müssen es wünschen, denn ein junger Künstler, der seine Bildung allein aus Onslow holen wollte, würde es nicht hoch bringen und zuletzt ganz zurückbleiben. Aber auch hoffen dürfen wir's; ein junger, aufgeweckter Musikkopf, wie der unsers Componisten, kann unmöglich lange in dieser Richtung beharren. Dann aber, bildet und übt er sich vielseitiger, wird er gewiß in seinen Werken manches tilgen, oder auch gar nicht schreiben, was wohl klingt und richtig, aber musikalisch doch auch zu geringfügig ist, um es einen Gedanken nennen zu können. So gleich der Anfang des ersten Impromtu; der Componist macht im Verfolg daraus, was zu machen, und ein Meister könnte nichts Besseres herausbringen; im Grund bleibt jedoch der Gewinn nur immer gering: es liegt eben in der ursprünglichen geringen Erfindung, die keine Kunst zu adeln vermag. Wir nahmen dies kleine Beispiel; es findet sich noch ähnliches in den Stücken, daneben aber auch so viel wirklich gut Erfundenes und in der Ausführung Gelungenes, daß wir auch diese Compositionen der Beachtung aller soliden Spieler empfehlen müssen. Beim ersten Durchspielen wird der Genuß freilich noch karg, und sie wollen auf das Genaueste und Beste zusammenstudirt sein. Eher aber soll man überhaupt nicht urtheilen, ehe man nicht ein Stück in seiner vollkommensten Ausfüh-

rung sich denken kann oder es so gehört hat. Wir freuen uns, bald auch von andern Compositionen des interessanten jungen Dänen berichten zu können. —

S. Thalberg,

Scherzo. Oe. 31. — Grand Nocturne. Oe. 35. — La Cadence. Impromtu en forme d'Etude. Oe. 36. — Souvenir de Beethoven. Fantaisie pour le Pianoforte. Oe. 59.

Ueber diesen, wie über die Componisten der folgenden Stücke hat die Zeitschrift schon so oft gesprochen, die öffentliche Meinung wie die der Kritik steht über sie so fest bereits, daß sich nur weniges hinzufügen läßt, es wäre denn, daß sie selbst andere Richtungen einschlügen. Thalberg zum wenigsten nicht; er bleibt sich auch in den erwähnten Compositionen treu. Zunächst, wie man weiß, schreibt er für sich und seine Concerte; er will zuerst gefallen, glänzen, die Composition ist Nebensache. Blitzte nicht hier und da zuweilen ein edlerer Strahl hervor, und sähe man in einzelnen Partieen nicht einen sorglicheren Fleiß in der Ausarbeitung, seine Compositionen wären ohne weiteres den tausend andern Virtuosenmachwerken beizuzählen, wie sie jahraus jahrein zum Vorschein kommen, um bald wieder zu verschwinden. Jenes edlere Streben zeigt sich namentlich in dem erstgenannten Scherzo, und es dauert uns der manchen guten Gedanken wegen, die es enthält, doppelt, daß kein vollkommen abgerundetes Musikstück daraus gewor-

den. Die Mängel liegen in den Mittelpartieen, die, auch in der Erfindung schwächer, sich nicht geschickt genug in das Ganze einfügen. Stellen wie auf Seite 4, Syst. 3, vom letzten Tact an, kann Ref. wenigstens nicht anders als mit „musiklos“ bezeichnen; sie sind mit Mühe dem Instrument abgerungen, die Seele hat keinen Antheil daran. Nach Anlage und Charakter des Stückes gehört es aber, wie gesagt, zu Thalberg's besten Sachen. Das Notturno weicht in Ton und Haltung von der bekannten, durch Chopin etwas modificirten Weise, nur wenig ab. Namentlich dieses Notturno wird sich Freunde erwerben, und noch mehr Freundinnen. Echt Thalbergisch ist das mit la Cadence aufgeführte Stück, ein hübsches Thema, bei der Wiederholung capricciomäßig variirt, brillant und sehr effectvoll. Viel Sprechen hat das Souvenir à Beethoven von sich gemacht; wir müssen es indeß als einen großen Mißgriff bezeichnen und gestehen unsere Pedanterie in diesem Punct. Beethoven verträgt einmal keine virtuosische Behandlung; wir dürfen nicht dulden, daß kindische Hände an ihm zerren und rütteln. Ja wir möchten es geradezu als eine Achtungslosigkeit Thalberg's, ein Gar-nicht-kennen von Beethoven's Größe ansehen, wenn es nicht eben anders wäre. Paris hat die Schuld an der unglücklichen Idee; Beethoven ist dort Mode: schon Beriot ließ sich das nicht entgehen, Thalberg folgte, und — sei er auch der letzte; es ist nicht gut, mit Löwen spaßen wollen. —

F. Hiller,

Impromtu pour le Pianoforte. — 3 Caprices. Oe. 20. — 4 Rêveries. Oe. 21.

Seit der letzten Besprechung Hiller'scher Claviercompositionen sind wir allesammt beinahe um 7 Jahre älter geworden. Vielleicht erinnert sich noch mancher unserer Leser einiger größerer, im J. 1835 geschriebener Aufsätze, und welches Horoskop wir damals dem jungen Künstler stellten. Er hat seitdem als Claviercomponist nur wenig geliefert, und sich in größeren Gattungen, in der Oper und dem Oratorium, versucht. Sein Oratorium namentlich begrüßten wir als einen Fortschritt zur Meisterschaft, und geht ihm auch jene siegende Gewalt ab, der wir wie in andern Meisterwerken nicht widerstehen können, so offenbart es doch ein so entschieden klares Wollen bei so vielen andern musikalischen Vorzügen, daß wir ihm freudig zuriefen, auf solchem Wege fort zu beharren. Seine neuesten Clavierstücke haben uns wieder über das Ziel des Componisten etwas irre gemacht. Vielleicht sind sie aus früherer Zeit, vielleicht in nicht günstiger Stunde geschrieben; sie mißfallen uns fast ganz und gar. Es ist damit als wenn man in einen Korb reifer und unreifer durcheinander geworfener Früchte griffe; man kann zu keinem rechten Genuß kommen. Am wenigsten ließe sich das von dem erwähnten Impromtu sagen, das durch schönen Vortrag sogar eine anmuthige Wirkung hervorbringen und durch ein besonderes bis zum Schluß festgehaltenes Colorit zu fesseln

vermag; es gefällt uns, so klein es ist, von allen oben genannten Compositionen am besten. Mit den Reverieen und noch weniger den Capricen vermögen wir uns aber nicht zu befreunden. Es steht hier so viel Triviales und Forcirtes neben einzelnem Geistreichen und auch wirklich Charakteristischen, daß wir sie in einer früheren Periode des Componisten entstanden glauben; ja Einzelnes finden wir so Hyper-Meyerbeerisch und abscheulich, daß uns wundert, wie er es nur drucken lassen konnte: so in den Reverieen, S. 5 der Uebergang von B moll nach A moll, S. 6 die Harmonie von Des dur nach dem Sextaccord auf H, S. 11 von Eis oder F dur gleich nach H dur ꝛc. ꝛc. Wir wissen gar wohl, es sind dies gerade jene Stellen, die z. B. in Pariser Salons das Glück eines ganzen Stückes machen, wie sie namentlich Meyerbeer liebt und in Schwung gebracht; auf gute deutsche Musiker ist indeß damit kein Eindruck hervorzubringen, und wir wünschten sie, wo sie hingehören, in's Pfefferland. Ueberhaupt ringt, nach diesen Stücken zu urtheilen, in Hiller noch immer der Clavierspieler mit dem Componisten; es hängt ihm wohl von früher an, wo er sich der Bewegung der neuesten Claviermusikerepoche mit Interesse anschloß; gebe er indeß eines oder das andere auf, schreibe er ganz als Virtuos für Virtuosen, oder ganz als Künstler. Gerathen ist dies freilich leichter als gethan; es scheint uns aber als wäre dies die Klippe, wogegen er zu warnen: er wolle weniger Effect machen, dann wird er's, auf die Künstler wenig-

stens. Vielleicht nehmen wir es auch zu streng, vielleicht legt der Componist, der in größeren Formen sich schon hervorgethan, selbst kein Gewicht auf seine kleineren Erzeugnisse; aber die Zeit ist kostbar, ein ernster Wink hätte schon manch verlorne ersparen können, und es bleibt immer besser, die Krankheit beim Namen zu nennen, als schonen zu wollen. Nur eine Nummer enthalten die Reverieen, wo sich der Componist der Einmischung von Virtuosenbeiwerk fast gänzlich enthält, die zweite, ein feines Genrebild und uns die liebste im Hefte. Am wenigsten aber können wir uns, wie gesagt, mit den Capricen befreunden; man findet vieles darin, Bravourpartieen, einzelnes fleißig Gearbeitete, leicht sangbare Cantilene, oft interessante harmonische Gänge, von allem etwas, als wolle es der Componist Allen recht machen, und doch oder eben deshalb kein Kunstganzes, keinen Styl. Mag auch die Bezeichnung „Capriccio" Vieles in Schutz nehmen, es steht hier zu viel Echtes und Unechtes, Eignes und Entlehntes nebeneinander, als daß es gefallen könnte. Eine Zergliederung würde zu weit führen; möchten sie andere vornehmen, und dann unser Urtheil bestätigen. Dies alles sagen wir aber nur im Bewußtsein des bedeutenderen Talentes, das uns hier gegenüber steht; einem geringeren, ungebildeteren müssen wir manches zum Lobe anrechnen, was wir bei einem vorgeschrittenen nur natürlich finden. In den gesteigerten Ansprüchen an die letzteren aber liegt schon eine Anerkennung, die dem rechten Künstler mehr gilt

als wohlwollende Nachsicht, die der, von welchem wir sprechen, auf keine Weise verdient. —

W. Taubert,

la Nayade: pièce concertante pour le Pianoforte. Oe. 49. — Suite: Prelude, Ballata, Gigue, Toccata. Oe. 50.

Zwei sehr verschiedene Compositionen, die zu mannichfachen Betrachtungen Anlaß geben können. Auch Taubert ist von den Einflüssen der modernen Virtuosität nicht unberührt geblieben, und blickt auch immer seine gründliche Bildung durch seine derartigen für den Concertsaal berechneten Compositionen hindurch, so schien es doch, als habe er sich manches angeeignet, was nicht ganz seiner Natur gemäß war. Er stand zu manchen Virtuosen, die gern Gründliches geben möchten, gewissermaßen in einem umgekehrten Verhältnisse; er besitzt, was jene nicht haben, und wollte doch auch nicht zurückbleiben hinter der allgemeinen Bewegung, wie sie durch die Erfolge der neuesten Clavierspieler hervorgerufen war. Theilweise gehört auch die „Najade" dieser modernen Richtung an. Da wird plötzlich in ihm eine andere Saite wach; er gibt uns ein Heft, auf dem die alten lustigen Namen Suite, Prelude, Gigue rc. prangen, und darin köstlichen Inhalt. Gestehen wir, wir ziehen sie seinen Bravourstücken bei weitem vor, auch der „Najade," die uns für eine solche doch nicht leicht, nicht natürlich genug vorkommt, — nicht an Bennett's Com-

position gleichen Namens zu gedenken, der freilich auch Flöten und Hoboen, kurz ein ganzes Orchester zu seinem Gemälde nahm. Aber die Suite müssen wir auf das Wärmste hervorheben. Man fürchte sich nicht vor dem Namen; unter dem künstlichen Rococo schlägt ein frisches warmes Herz, das sich mit Liebe einmal in die Vergangenheit gesenkt und wie es um sein eignes steht, dabei doch auch nicht verläugnen kann. Was sich der Componist bei seinen alterthümlichen Gebilden gedacht, wollen wir nicht einzeln zu erklären versuchen. Es steckt aber so viel Ironie und Wehmuth in seiner Musik, daß wir sie verstanden zu haben glauben. Wir sind einig mit ihm. Strebet vorwärts, wollte er sagen, aber gedenkt der Alten zuweilen. Genüge dies Wenige, daß sich recht Viele das interessante Heft ansehen. —

F. Chopin,

Zwei Notturno's. Werk 37. — Ballade. Werk 38. — Walzer für Pianoforte. Werk 42.

Chopin könnte jetzt alles ohne seinen Namen herausgeben, man würde ihn doch gleich erkennen. Darin liegt Lob und Tadel zugleich, — jenes für sein Talent, dieser für sein Streben. Denn sicherlich wohnt ihm jene bedeutende Originalkraft inne, die, sobald sie sich zeigt, keinen Zweifel über den Namen des Meisters zuläßt; dabei bringt er auch eine Fülle neuer Formen, die in ihrer Zartheit und Kühnheit zugleich Bewunderung verdienen.

Neu und erfinderisch immer im Aeußerlichen, in der Gestaltung seiner Tonstücke, in besonderen Instrumenteffecten, bleibt er sich aber im Innerlichen gleich, daß wir fürchten, er bringe es nicht höher, als er es bis jetzt gebracht. Und ist dies hoch genug, seinen Namen den unvergänglichen in der neueren Kunstgeschichte anzureihen, so beschränkt sich seine Wirksamkeit doch nur auf den kleinern Kreis der Claviermusik, und er hätte mit seinen Kräften doch noch viel Höheres erreichen und Einfluß auf die Fortbildung unserer Kunst im Allgemeinen gewinnen müssen. Begnügen wir uns indeß. Er hat so viel Herrliches geschaffen, gibt uns noch jetzt so viel, daß wir zufrieden sein dürfen und jeden Künstler, der nur die Hälfte geleistet, wie er, beglückwünschen müßten. Ein Dichter zu heißen, braucht's ja auch nicht dickleibiger Bände; durch ein, zwei Gedichte kannst du dir den Namen verdienen, und Chopin hat solche geschrieben. Auch die Notturno's, die oben erwähnt sind, gehören hierher; sie unterscheiden sich von seinen früheren wesentlich durch einfacheren Schmuck, durch stillere Grazie. Man weiß wie Chopin sonst sich trug, ganz wie mit Flitter, Goldtand und Perlen übersäet. Er ist schon anders und älter geworden; noch liebt er den Schmuck, aber es ist der sinnigere, hinter dem der Adel der Dichtung um so liebenswürdiger durchschimmert; ja Geschmack, feinsten, muß man ihm lassen, — für Generalbassisten ist das freilich nicht, die suchen nur nach Quinten, und jede fehlende kann sie erboßen. Aber

noch manches könnten sie von Chopin lernen, und das Quintenmachen vor Allem. Wir haben noch der Ballade als eines merkwürdigen Stückes zu erwähnen. Chopin hat unter demselben Namen schon eine geschrieben, eine seiner wildesten eigenthümlichsten Compositionen; die neue ist anders, als Kunstwerk unter jener ersten stehend, doch nicht weniger phantastisch und geistreich. Die leidenschaftlichen Zwischensätze scheinen erst später hinzugekommen zu sein; ich erinnere mich sehr gut, als Chopin die Ballade hier spielte und in F dur schloß; jetzt schließt sie in A moll. Er sprach damals auch davon, daß er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewitz angeregt worden sei. Umgekehrt würde ein Dichter zu seiner Musik wieder sehr leicht Worte finden können; sie rührt das Innerste auf. Der Walzer endlich ist, wie seine früheren, ein Salonstück der nobelsten Art; sollte er ihn zum Tanz vorspielen, meinte Florestan, so müßten unter den Tänzerinnen die gute Hälfte wenigstens Comtessen sein. Er hat Recht, der Walzer ist aristokratisch durch und durch. —

F. Mendelssohn-Bartholdy, sechs Lieder ohne Worte.

4tes Heft. Werk 53.

Endlich ein Heft echter „Lieder ohne Worte.“ Sie unterscheiden sich von Mendelssohn's früheren nur wenig, wenn nicht durch größere Einfachheit und in melodischem Betracht durch ihre leichteren oft volksthümlichen Ge=

sangweisen. Dies gilt namentlich von dem Liede, das der Componist selbst als „Volkslied" bezeichnet; es ist dies aus demselben Bronnen gekommen, aus dem etwa Eichendorff einige seiner wundervollsten Gedichte, Lessing seine „Eifellandschaft" geschöpft. Man kann sich nicht satt daran hören. Der volksthümliche Zug, der sich überhaupt in vielen Compositionen der jüngeren Künstler zu zeigen anfängt, stimmt zu erfreulichen Betrachtungen für die nächste Zukunft; er lag einem offenen Auge übrigens in Beethoven's letzten Arbeiten schon angedeutet, was Manchen freilich wunderbar genug klingen mag. Einen volksthümlichen Ton, obwohl nicht den des Chor's, hat auch das dritte Lied in Gmoll; es klingt mehr wie vierstimmiger Gesang. Man bemerke übrigens, wie Mendelssohn in seinen Liedern ohne Worte vom einfachen Lied durch das Duett bis zum Mehrstimmigen und Chorartigen vorgeschritten. So ist's mit dem wahren, erfindenden Künstler; wo man oft glauben möchte, er könne nicht weiter, hat er unvermuthet schon einen Schritt vorwärts gethan, neuen Boden gewonnen. Anderes in diesem 4ten Hefte erinnert freilich wieder an ältere aus den andern Heften; gewisse Wendungen, Wiederholungen scheinen sogar Manier zu werden. Doch ist das ein Vorwurf, den hundert andere mit Opfern erkaufen würden, der nämlich an gewissen Gängen erkannt zu werden, daß man darauf schwören möchte. Sehen wir denn mit Freuden noch vielen Sammlungen entgegen! —

Ueber einige muthmaßlich corrumpirte Stellen in Bach'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Werken.

Wüßte man alle, so ließen sich vielleicht Folianten darüber schreiben; ja ich glaube, die Meister müssen jenseits manchmal lächeln, wenn von ihren Werken einige mit allen den Fehlern hinüberklingen, wie sie Zeit und Gewohnheit, wohl auch ängstliche Pietät hat stehen lassen. Es war längst mein Vorsatz, einige in bekannteren Werken der obengenannten Meister zur Sprache zu bringen, mit der Bitte an alle Künstler und Kunstfreunde, sie zu prüfen, womöglich durch Vergleichung mit den Originalhandschriften festzustellen. Oft irren freilich auch diese, kein Componist kann darauf schwören, daß sein Manuscript ganz fehlerfrei wäre. Wie natürlich auch, daß sich unter den hunderttausend hüpfenden Puncten, wie er sie oft in unglaublich kurzer Zeit schreibt, ein Dutzend zu hoch oder zu tief gekommener einschleichen müssen: ja die tollsten Harmonieen schreibt ein Componist zuweilen.
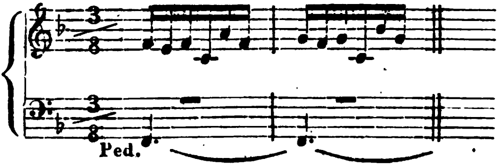
Immerhin bleibt die Originalhandschrift die Autorität, die am ersten gefragt werden muß. Möchten daher

alle, die die zu besprechenden verdächtigen Stellen in den Handschriften der Componisten besitzen, das Gedruckte mit dem Geschriebenen vergleichen und das Resultat mitzutheilen so freundlich sein. Zur Feststellung einiger davon bedarf es wohl nicht einmal der Herbeischaffung des Originals, so deutlich springt der Irrthum in die Augen.

Die meisten Fehler finden sich wohl in den Ausgaben Bach'scher Werke, namentlich in den älteren. Es wäre eine verdienstliche, aber freilich sehr zeitraubende Arbeit, übernähme es ein mit Bach völlig vertrauter Musikkenner, alles bisher irrig Gedruckte zu berichtigen. Einen schönen Anfang hat die Peters'sche Musikhandlung in Leipzig gemacht; er beschränkt sich aber zunächst auf die Claviercompositionen. Eine Kritik allein des wohltemperirten Claviers mit Angabe der verschiedenen Lesarten (Bach soll selbst viel geändert haben) würde ein ganzes Buch füllen können. Seien zuerst hier einige andere Fälle erwähnt.

In der großen herrlichen Toccata mit Fuge für Orgel[1] bewegen sich die beiden Stimmen im Manual

1) Toccate et Fugue p. l'Orgue (Leipzig, Peters) mit dem Anfange:

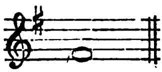


über den Orgelpunct in streng canonischer Folge. Sollte man für möglich halten, daß dies vom Corrector übersehen werden konnte? er hat eine Menge Noten stehen lassen, die sich aus dem Canon als falsch erklären. Im Verlaufe des Stückes bei der Parallelstelle auf S. 4 und 5 kommen ähnliche Versehen vor. Wenn sich dies mit leichter Mühe corrigiren ließ, so möchte die Aufklärung einer andern Stelle in demselben Stücke von größerer Schwierigkeit sein. Man erinnert sich wohl des grandiosen Pedalsolo's; bei einer Vergleichung mit der Parallelstelle in der Unterquart ergibt sich indeß, daß sich hier eine Menge Fehler eingeschlichen. S. 4 zwischen Tact 3 und 4 fehlen zwei Tacte gänzlich, die bei der Transposition S. 5 Syst. 6 im 2ten und 3ten Tacte stehen 2c. Hier könnte nur die Originalhandschrift den Ausschlag geben. Besitzt sie vielleicht Hr. Hauser in Wien, so sei er um eine Vergleichung gebeten. Daß man aber ein so außerordentliches Stück, wie diese Composition, in seiner ächtesten Gestalt zu besitzen wünscht, möge doch Niemand als gering achten. Es wäre wie ein Riß in einem Bilde, wie ein fehlendes Blatt in einem Lieblingsbuche, wenn wir's hingehen ließen.

Ein anderer sonderbarer Fall, über den ebenfalls nur Bach's Handschrift Aufschluß geben könnte, findet sich in der Kunst der Fuge. Die ganze XIVte vier Seiten lange Fuge kommt nämlich schon in der Xten einmal vor; vergl. die Peters'sche Ausgabe S. 30 Syst. 5, vom 2ten Tact an. Wie ging dies nun zu? Bach wird

doch ohnmöglich in einem und demselben Werke vier Seiten lang Note für Note abgeschrieben haben! In der Nägeli'schen Partitur stehen die beiden Fugen übrigens ebenfalls so abgedruckt, und es ist nur aus der Gleichheit der Tonart und des Thema's, die durch das ganze Werk geht, zu erklären, daß die Wiederholung so lange unbemerkt bleiben konnte.

Wer aber, wenn er in Bach'schen Harmonieen schwelgt, denkt auch immer an alles und an Fehler? So habe ich einen Jahrelang nicht gemerkt in einer mir sehr bekannten Bach'schen Fuge, bis mich ein Meister, der freilich auch ein Adlerauge hat, darauf aufmerksam machte. Die Fuge ist in Emoll über ein wundervolles Thema und steht in der Haslinger'schen Ausgabe als sechste. Man schalte dort zwischen dem 3ten und 4ten Tact die einzige Note



ein, alsdann wird's richtig. Hier ist wohl kein Zweifel.

Wir kommen jetzt auf einige den Lesern vielleicht noch interessantere Fälle in Werken, die sie wohl unzähligemal gehört und gespielt, ohne Verrath zu merken. Ich bitte sie aber, die Partituren in die Hand zu nehmen, da die Stellen ganz abdrucken zu lassen, zu viel Platz wegnehmen, ein Urtheil aber ohne die genaueste Einsicht in die Stellen selbst nicht möglich sein würde.

Die erste verdächtige ist in Mozart's Gmoll-Symphonie, einem Werk, in dem jede Note klares

Gold, jeder Satz ein Schatz ist, und doch, sollte man es glauben, haben sich im Andante vier ganze Tacte eingeschlichen, die nach meiner festen Ueberzeugung nicht hinein gehören. Vom 29sten Tacte an (das Achtel Auftact ungerechnet) kommt nämlich eine viertactige von Des dur nach B moll hinleitende Periode, die in den folgenden vier Tacten nur mit vereinfachter Instrumentation wiederholt wird; es kann nicht seyn, daß Mozart dies gewollt hat. Am ersten erhellt dies aus der gänzlich un-Mozart'schen, ja unmeisterhaften Verbindung des 32sten mit dem 33sten Tact, die gewiß auch jeden Musiker nur bei oberflächlichem Anhören frappirt hat. Es fragt sich nun, welche der viertactigen Perioden wäre auszuscheiden — die erste oder die zweite? — Bei flüchtigem Anblicke möchte man sich vielleicht für Beibehaltung der ersten erklären: das allmählige Hinzutreten der Blasinstrumente, die sich bis zum Forte steigern, ist nicht ohne künstlerischen Sinn. Viel natürlicher aber in der Stimmenführung, klarer, einfacher, und doch auch nicht ohne Steigerung, scheint mir die andere Lesart, nach der der 29ste bis mit dem 32sten ausfielen, wo dann alle Instrumente in klarer Steigerung sich im Forte vereinigen. Dieselben 4 Tacte zuviel finden sich nun auch bei der Wiederholung im 2ten Theile, wo dann der 48ste bis mit dem 51sten Tacte dieses Theiles ausfallen müßten. Wie sich nun dieser Fehler eingeschwärzt, müßte auch die Originalpartitur nachweisen, die sich wohl in den Händen des Hrn. Hofrath André
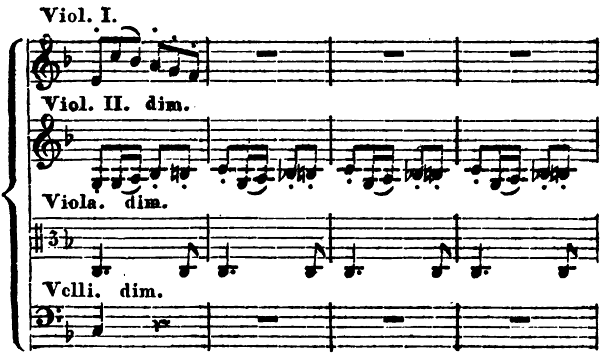
befindet. Das Wahrscheinlichste ist, daß Mozart die Stelle erst gehabt, wie wir glauben daß sie sein müsse, — daß er sie dann voller instrumentirt in die Partitur eingetragen — daß er aber später, wieder zu seinem ersten Gedanken zurückgehend, vergessen hat die zweite Lesart zu streichen. Möchten sich doch auch andere Musiker über diese wichtige Stelle aussprechen und nach allgemeiner Uebereinkunft dazu beitragen, daß das Andante dann immer in der angedeuteten Weise überall aufgeführt werde. Die Verleger aber würden wir bitten, die vier Tacte in der Partitur einzuklammern und den Grund, warum, in einer kurzen Bemerkung beizufügen. Man hat mir übrigens gesagt, daß das Andante im Pariser Conservatoir mit beidesmaliger Auslassung der vier Tacte gespielt wird. Auch Mendelssohn hat sich längst dafür ausgesprochen.

Endlich erwähne ich noch einige Stellen in Beethoven'schen Symphonieen, die sich fast auf den ersten Anblick als Fehler des Copisten ergeben. Die eine erwähnte ich schon früher einmal; sie steht zum Schluß des ersten Satzes der Bdur-Symphonie; von den drei Tacten *ff* (8 Tacte vor dem Ende) ist offenbar einer zuviel. Das Versehen war wegen der vollkommenen Aehnlichkeit der Noten in allen Stimmen leicht zu begehen. Beethoven könnte es sogar selbst begangen haben.
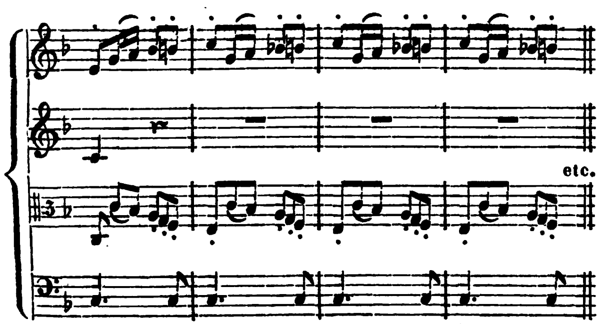
Daß wir aber in der Pastoralsymphonie jahraus jahrein folgende Stelle, wie sie auch in der Par-

titur steht, mit angehört ohne nicht hell auf zu fahren, wäre kaum zu erklären, wenn nicht dadurch, daß uns ja der Zauber Beethoven'scher Musik so umstrickt, daß wir Denken und Hören dabei vergessen können.

Im ersten Satz (Partitur S. 35 von Tact 3 an) heißt es genau so:



(Alle anderen pausiren.)



Wie nun, wenn wir statt der plötzlichen Pausen in den ersten Violinen Simili-Zeichen (𝄎) machten? Klänge dies nicht besser und anders? Ergibt sich dies nicht schon aus der Umkehrung von Tact 5 an, wo die Bratschen haben, was erst in den 1sten Violinen lag? Gewiß, es ist so. Der Notenschreiber hat die Simili-Zeichen für Pausen genommen oder irgend ein neckischer Kobold war im Spiel. Ries erzählt, wie Beethoven einmal wüthend geworden über eine Stelle in der heroischen Symphonie, die Ries in bester Meinung geändert hatte. Ich glaube, hätte Beethoven jene Stelle in der Pastoralsymphonie einmal wirklich gehört, es würde dem Orchester oder dem Dirigenten nicht besser als Ries'n ergangen sein.

Für diesmal genug; möchten obige Fälle von recht Vielen in Betracht genommen werden! Wie könnten wir unsre Verehrung für unsre großen Meister besser bethätigen, als daß wir aus ihren Werken zu entfernen trachten, was Irrthum oder Zufall daran beschädigt? Nur in diesem Sinne wurden diese Zeilen geschrieben. —

Die Abonnementconcerte in Leipzig von 1840—1841.

Erstes Abonnementconcert den 6. October.

Ouverture zum Vampyr von Marschner. — Arie von Bellini. — Concertino für Violine von F. David. — Arie von Bellini. — Heroische Symphonie von Beethoven.

Die Wahl gerade der furiösen Vampyr-Ouverture zu Anfang des ganzen Cyklus konnte befremden; eine etwa von Gluck hätte auch uns besser gefallen. Indeß zählt jene von Marschner noch immer ihre Freunde, selbst Freundinnen im Publicum, und bleibt trotz der heftigen Anklänge an Weber ein frisches effectvolles Musikstück. Ueberdies war die Ausführung eine so ausgezeichnete, wie sie je gehört worden. Die beiden Arien von Bellini aus den Puritanern und aus Norma sang Frl. Sophie Schloß, die uns diesen Winter das 2te Mal besucht; ihre Stimme ist frisch und stark wie früher und machte sich namentlich in der ersten Arie geltend. Ueber die Wahl gerade jener Bellini'scher Arien zu Anfang eines 1sten Concerts ließe sich ebenfalls rechten. Haben wir

leider keinen Ueberfluß an deutschen Concertstücken für den Gesang, so doch noch genug, um jener ganz entbehren zu müssen, zumal in einem 1sten Concert. Und schützt man vor, Mozart, Weber und Spohr seien schon so oft gehört worden, nun so gehe man weiter zurück. In Händel's Oratorien, in Gluck's Opern liegen noch genug Schätze, zu deren Hebung es gerade einer so starken, gesunden Stimme bedarf, wie sie die genannte Sängerin besitzt. — Eben hören wir, daß sie ehestens aus der Iphigenie singen wird, was ihr nur zur Ehre, wie uns zur Freude gereichen kann. — In dem Violinconcertino zeigte sich Hr. Uhlrich wieder allen Lobes würdig; sein Spiel hat von Jahr zu Jahr an Sicherheit, Reinheit und Geschmack zugenommen, und wirkt durchaus wohlthuend. Von der Composition sagte uns namentlich der letzte Satz zu; im Streben, auch die Orchesterparthie interessant zu machen, thut aber der Componist wohl hier und da zu viel, was indeß nicht abhalten kann, dem Streben an sich gegenüber der faden Begleitungsweise anderer Violincomponisten vollen Beifall zu schenken. In der Symphonie von Beethoven endlich fühlten wir uns wieder im alten Leipziger Concertsaale, der schon so oft von ihr erzittert. Das Orchester war trefflich. Hr. CM. David stand an der Spitze, da Hr. MD. Mendelssohn von seiner Reise nach England noch nicht zurück war. —

Zweites Abonnementconcert den 11. October.

Ouverture zu Euryanthe von Weber. — Arie von Donizetti. — Concertino für Baßposaune von C. G. Müller. — Arie von Bellini. — Symphonie (B dur) von Beethoven.

Der Dirigent wurde bei seinem Vortreten mit Beifall begrüßt, worin wir von Herzen einstimmten. Auf Weber's Compositionen ist seit MD. Mendelssohn's Direction in Leipzig besonderer Fleiß verwendet worden, und dem Orchester geschieht darnach immer die Ehre, die Virtuosen wie größere ausführende Massen immer am liebsten wünschen und am ungernsten gewähren, die des Dacapo-Rufes. Auch heute fehlte wenig, und hielt davon vielleicht nur die Spannung auf die folgende Nummer ab. Eine junge Sängerin war angekündigt, der der Ruf großer Schönheit und schon bedeutender Kunstbildung vorangegangen war: Frl. Elise List. Aus einer höchst achtbaren Familie abstammend, hat sie schon als Kind den andern Welttheil gesehen, brachte darauf einige Jahre in Leipzig zu, wo ihr Vater, nordamerikanischer Consul hierselbst, sich namentlich um die Errichtung der Eisenbahn das höchste Verdienst erworben, und kam uns zuletzt von Paris zurück, wo sie die letzten Jahre verlebt hatte. Es mußte dies alles das Interesse an der anmuthigen Erscheinung erhöhen. Ihre Befangenheit war groß; die Zeitschrift erwähnte bereits früher, es war ihr erstes Auftreten. An der Schönheit der Stimme, wie sie auch durch die Aengstlichkeit umflort

schien, konnte Niemand zweifeln, der nur einige Tacte gehört, eben so wenig über die gute Schule, in der sie gebildet ist, so daß man deutlich sah, die Sängerin wollte nichts, als was sie sicher konnte. Aber freilich, was man unter vier Augen auf das trefflichste kann, kann man unter tausenden noch nicht zur Hälfte so gut, und geht dies bedeutenden Künstlern und Männern so, um wie viel mehr einer Novizin, einem achtzehnjährigen Mädchen. Nur Rohheit kann dies übersehen. Achtung vor unserm Publicum, das die schöne schüchterne Jungfrau auf das wohlthuendste aufnahm, und fanden sich die getäuscht, denen leeres Passagen- und Trillerwerk über die Aussprache eines höchst edeln Organs geht, so gibt es doch in nnserer gebildeten Stadt noch genug, die Dutzendtalente von originalen Erscheinungen zu unterscheiden wissen, und den letzteren dürfen wir die junge Sängerin mit Ueberzeugung beizählen. Was sie noch nicht hat, läßt sich erwerben, was sie aber hat, erwirbt sich nicht. Daran halte sie fest und gehe die begonnene Bahn mit Muth weiter. Nach ihr hörten wir einen Meister, der freilich schon hundertmal und öfter im Feuer gestanden: Hrn. Queißer, den Posaunisten, der ebenfalls gleich bei seinem Auftreten mit Beifall empfangen wurde. Seine Meisterschaft scheint sich jahraus jahrein gleich zu bleiben und macht in ihrer Unfehlbarkeit oft einen grandios lustigen Eindruck. Zum allerschönsten schloß die B dur-Symphonie mit der Wirkung, die alle Beethoven'sche machen: ob denn nämlich

die ebengehörte nicht auch seine schönste sei. Von Neuem wurden wir nach der Symphonie von einem Meister der Kunst auf den Schluß des ersten Satzes aufmerksam gemacht; es ist hier offenbar ein Tact zu viel. Man vergleiche die Partitur S. 64, Tact 2, 3, 4. Bei der vollkommnen Aehnlichkeit in allen Stimmen ist ein Irrthum von Seiten des Copisten, selbst des Componisten, sehr leicht möglich. Beethoven mochte sich auch, nachdem er ein Werk vollendet, um das Folgende nicht weiter kümmern. Wer die Originalpartitur besitzt, sehe der Sache zur Liebe nach; an sie müssen wir uns natürlich zuerst halten.[1]

Drittes Abonnementconcert den 22. October.

Symphonie (Es dur) von Mozart. — Arie von Donizetti. — Concert für Violine von F. David. — Ouverture zum Berggeist von L. Spohr. — Arie von Balfe. — „Klänge aus Osten" Ouverture, Lieder und Chöre von H. Marschner.

Die Symphonie ist bekannt, namentlich das Andante, das, einmal gehört, sich nicht leicht wieder vergißt; auch erhielt dieser Satz den meisten Beifall; die anderen gingen stiller vorüber. Die Arie von Donizetti, ein brillantes Stück, brachte der Sängerin Frl. Schloß

1) Vgl. den Aufsatz: „über einige muthmaßlich corrumpirte Stellen" S. 59.

den rauschendsten Beifall; sie sang fertig, sehr sorgsam, und mit einer Stimmenkraft, wie sie zur Zeit keine andere Sängerin hier besitzen mag. Der Spieler des Concertes wurde mit lautem Gruß empfangen; er war zugleich der Componist, die Composition übrigens eine neue, und zum erstenmal von ihm öffentlich gespielt und gehört. Gewiß ist es einer freundlichen Anerkennung werth, wie Herr CM. David das Gewandhauspublicum jeden Winter mit etwas Neuem erfreut; es zeugt dies immer von einer Aufmerksamkeit, wie sie, die einmal in ihrem Amte feststehen, nicht überall besitzen. An Tendenz und Gehalt reiht sich die Composition übrigens ähnlichen früheren genau an, d. h. der Virtuos will zeigen, daß er auch zu componiren weiß, und umgekehrt der Componist auch den Virtuosen glänzen lassen. Jenes Zuviel in der Begleitung, das wir schon neulich bemerkten, fiel auch in dieser Composition wieder auf, wie auch diesmal der letzte Satz der gelungenste und wirkungsvollste erschien. Das Publicum rief den Künstler nach dem Schlusse noch einmal hervor, was hier immer als eine Seltenheit anzusehen. Die Ouverture von Spohr machte wenig Eindruck; die zu Jessonda hat ungleich mehr Freunde; auch die zu Faust wünschten wir wohl einmal wieder im Gewandhaus zu hören. — Die Arie nennt uns einen hier noch nicht vorgekommenen Namen, der in Gottes Namen auch fernerhin ausbleiben mag; es ist gewässerter Rossini, der Componist übrigens ein Engländer, dessen Opern in England Glück gemacht

haben. Zum Theil an der mittelmäßigen Composition, zum Theil auch an der noch immer großen Befangenheit der Sängerin lag es, daß die Nummer kein Glück machte. Es thut uns leid um das junge ausgezeichnete Talent, das deshalb die schiefsten Urtheile erfahren mußte. Die Angst, wie man weiß, ist namentlich den höheren Tönen gefährlich und es mißlang der Sängerin einigemal ein Einsatz, wie es schon tausend anderen Anfängerinnen vor ihr geschehen. Deshalb wollen wir aber doch nicht die wunderreine Intonation im Ganzen vergessen, die die Sängerin gerade auszeichnet, auch nicht den Schmelz der Stimme, der noch durch alle Aengstlichkeit wohlthuend hindurchdringt, ein Schmelz, der an das Organ der Pauline Garcia erinnert. Dagegen möchten wir um etwas anderen willen in die Sängerin dringen: sie nimmt durchgehends zu langsame Tempi's; sie versuche sich schneller, es wird ihr gelingen. Selbstvertrauen und Muth sind besondere Künste in der Kunst, sie übe sich auch darin. In seinen vier Wänden soll der Künstler bescheiden gegen sich sein, fleißig auf das Gewissenhafteste; dem Publicum gegenüber zeige er aber Muth, selbst ein wenig fröhliche Keckheit, und der Liebling ist fertig.

Zum Schluß des Abends hörten wir noch eine Composition (noch Manuscript) von H. Marschner; sie verhieß etwas ganz Neues und gab es auch in der Form. „Klänge aus Osten“ war sie genannt und brachte eine Ouverture, Lieder und Chöre, die sich ohne Unter-

brechung an einander reihten. Berlioz in Paris scheint in seiner letzten Symphonie etwas ähnliches gewollt zu haben, nur daß er sie auf ein weltbekanntes Drama (Romeo und Julie) stützte. Das Gedicht zur Marschner'schen Composition beruht auf einem orientalischen Liebesverhältnisse, das indeß vom Dichter ziemlich prosaisch und allgemein gehalten. Außer dem Liebespaar tritt noch ein Wahrsager auf, dessen anfängliches Erscheinen man sich später vielleicht motivirt wünschte, ein Volks- und ein Räuberchor. Wie gesagt, hätte vielleicht ein Rückert dem Componisten die Hand zum Werke geliehen, es wäre etwas tiefer wirkendes zu Tage gekommen. Immerhin müssen wir den Anfang loben, zu dem sich der Componist ermuthigt fühlte, den andere nur weiterzuführen brauchen, um den Concertsaal mit einer neuen Gattung Musik zu bereichern. Die Composition hat viel reizende Partieen; dies gilt im einzelnen von der Ouverture, die im Ganzen durch Kürzung gewinnen würde. Der Hauptrhythmus ist ein namentlich für orientalische Zustände schon öfter gebrauchter; doch erscheint er einmal von einem Violingange durchwunden, was sich auf das schönste ausnahm. Am Schlusse ist zu viel Lärm. Der Zigeunergesang gefiel mit der hinaufziehenden großen Terz am Schluß, mehr noch das Ständchen, das von allen Nummern die meiste orientalische Färbung hatte, auch Maisune's Lied sprach an, der unbeholfenen Poesie zum Trotz. Der Räuberchor, schien es, wurde nicht gleich von allen verstanden; er

war eigenthümlich. In der Schlußnummer zeichneten sich besonders die Worte: „Assat, wo bist du" durch schönen Gesang aus. Das Ganze, das wir später einmal wiederholt wünschten, erhielt lebhaften Beifall.

Viertes Abonnementconcert, den 29. October.

Introduction und 1ste Scene aus Iphigenia in T. von Gluck. — Concertouverture von Julius Rietz. — Arie mit Chor von Rossini. — Divertissement für Flöte von Kalliwoda. — Lieder von Franz Schubert und F. Mendelssohn. — Symphonie von Franz Schubert.

„Ein schönes Concert" hieß es allgemein nach dem Schlusse. An manchen Musiktagen gibt es gar kein Publicum mehr und es scheint nur die rauschende Schleppe, die jeder Bewegung der voranschreitenden Künstler-Körper und -Geister geschmeidig nachfolgt, während an anderen es sich ihnen förmlich wie bepelzt und bepanzert gegenüberstellt und nichts einläßt. Der 29ste war einer von jenen Musiktagen. Gewiß trug die Musik einiges dazu bei. Für Gluck schlägt noch manches Herz, wenn er auch im Concertsaal verliert. Die Sängerin that ihr Bestes zum Gelingen: Frl. Schloß, die wir immer vorwärts schreiten sehen. Die Ouverture von Rietz trat diesmal in ihren feinen Desseins noch deutlicher hervor, als bei einer früheren Aufführung. Wurde ihr schon damals in diesen Blättern ein bedeutender

Ehrenplatz eingeräumt, so scheint dies Urtheil jetzt auch von Seiten des Publicums Bestätigung zu finden; sie wurde mit einer Theilnahme aufgenommen, die den Componisten, wär' er anwesend gewesen, zu neuen Werken anfeuern müßte. So wirke der Beifall auch auf den Entfernten. Lebhaften Beifall gewann sich auch die folgende Nummer durch den anmuthigen Vortrag des Frl. List; ihre Aussprache des Italiänischen ist sehr zu rühmen. In den Liedern begleitete sie sich selbst am Clavier; es hat dies bekanntlich einen eigenthümlichen Zauber, der auch hier gewann. Die Lieder waren der „Wanderer," und „Auf Flügeln des Gesanges." Das erste sang sie vorzüglich schön; das andere nahm sie ein wenig zu langsam, doch hörte es sich noch immer lieblich genug an. Das Flötenstück war ein altes, das wir uns schon vor 10 Jahren gehört zu haben erinnern; der Spieler ein als trefflich bekannter, Hr. Grenser, 1ster Flötist im Orchester. So waren wir denn unter erhebendem und heiterem Genusse bis zur Symphonie gelangt, der Krone des Abends. Tausend Hände hoben daran. Hätte es Schubert mit seinen eigenen Augen sehen können, er müßte sich ein reicher König gedünkt haben. So schieden wir trunken von all den schönen Gebilden, die in manchen Seelen sich noch lange nachgespiegelt haben mögen. —

Fünftes Abonnementconcert, den 5. November.

Symphonie (G dur) von Haydn. — Arie von Mozart. — Capriccio für Pianoforte mit Orchester von Ferdinand Kufferath. — Arie von Donizetti. — Zwei Ouverturen (Nr. 1. und 2.) zu Leonore von Beethoven. — Drei Etuden für Pianoforte von F. Kufferath. — Duett von Rossini.

Die Symphonie hat mehr, als andere Haydn'sche, etwas Zopfiges, die Janitscharenmusik darin sogar etwas Kindisches und Geschmackloses, was wir uns bei aller Liebe für den Meister, der er überall bleibt, doch nimmermehr verläugnen sollten. Das Scherzo, unserer Meinung nach der Satz, der unserer Zeit am nächsten liegt, wurde sonderbarer Weise gerade nicht applaudirt, übrigens alle. Die Arie war die der Gräfin aus Figaro, die Sängerin, Frl. List, die das Recitativ so nobel und fein gesungen, leider nur am Schlusse nicht glücklich damit. Das Publicum hält sich aber immer an das Nächste, also an den Schluß; gelingt der, so hat das Ganze gesiegt. Leider mußte dies heute die Sängerin fühlen, und über dem einzigen nicht gelungenen Schluß die schöngelungene erste Hälfte ihrer Leistung vergessen sehen. In der folgenden Nummer trat ein junger, jetzt hier lebender Componist und Clavierspieler, Hr. F. Kufferath aus Köln, zum erstenmale und auf das achtungswertheste auf. Seine Compositionen zeugten von entschiedenem Talente und von einer edeln Richtung, auf die bewußt oder unbewußt ein uns nahe lebender Meister ein-

gewirkt zu haben scheint. Ein förmlicher Schüler Mendelssohn's ist er aber nicht, wie man hier und da hörte. Im Capriccio gefiel uns namentlich die Einleitung; das Allegro hatte keine ganz glückliche Form: es fehlte ihm eine Mittelparthie; wie denn auch die Transposition der erst brillanten Passagen nach der Molltonart am Schlusse nicht und überhaupt selten wirken kann. Das Orchester war geschickt, oft fein, oft auch zu viel und stark bedacht. Der sehr ausgezeichnete Spieler hatte nach dem Capriccio einen succès d'estime, der sich indeß nach den Etuden zu einem herzlicheren mit Hervorruf erhob, obwohl uns selbst die Etuden in der Composition weniger eigenthümlich schienen, namentlich was die eigentliche Grundkraft der Melodie anlangt. In jedem Falle war es ein so ehrenvolles Debut, daß wir dem jungen sehr fleißigen Künstler eine glücklich sichernde Zukunft beinahe versprechen dürfen. — Frl. Schloß war bei prächtiger Stimme, und sang mit einer Bravour, daß sie das Publicum in Allarm versetzte und da Capo singen mußte. — Die aufgeführten beiden Leonoren-Ouverturen waren beide in C, die eine, wahrscheinlich die erste überhaupt, die B. zu Leonore geschrieben, bei Haslinger in Partitur erschienen, — die andere, jedenfalls die Vorgängerin der großen gedruckten in C, noch Manuscript im Besitze der HH. Breitkopf und Härtel. Die Zeitschrift berichtete schon früher über dieses Vierouverturen-Phänomen (vgl. Bd. III. S. 212 f. u. 281 f.). Auch heute schlug zumal die zweite mächtiglich in die Masse

ein. Wie kommt es, daß die Besitzer der Partitur so lange mit der Herausgabe zurückhalten? Wir wünschten gern alle Welt dieser Freude theilhaftig.

Sechstes Abonnementconcert den 12. November.

Ouverture (die Waldnymphe) von W. Sterndale Bennett. — Arie von C. M. v. Weber. — Solo für Violoncell von B. Romberg. — Cavatine von Mozart. — Phantasie für Violoncell von Kummer. — Recitativ und Schlußchor aus der Schöpfung von Haydn. — Symphonie (A dur) von Beethoven.

Bennett's reizende Ouverture eröffnete den Abend; wer sie noch nicht gehört, mag sie sich einstweilen als einen Blumenstrauß denken: Spohr gab Blumen dazu, auch Weber und Mendelssohn, die meisten aber Bennett selbst, und wie er sie nun mit zarter Hand geordnet und gestellt zum Ganzen, gehört ihm vollends eigen. Das Orchester trug mit Liebe bei, daß nichts daran verletzt wurde. — In der Freischütz-Arie (Wie nahte mir der Schlummer) brillirte Frl. Schloß und gefiel sehr, ebenso in der Mozart'schen aus Figaro. Man sieht, die Sängerin strebt immer vorwärts und auch nach Vielseitigkeit. — Die Violoncellstücke spielte ein Gast, Herr Kammermusikus Griebel aus Berlin. Das erste warf einen Zankapfel in's Publicum. Nach dem Schlusse ließ sich nämlich durch das Klatschen hindurch auch Zischen hören, was wohl zumeist der Wahl der Composition

galt, einer überaus langweiligen in der That. So entspann sich denn ein ziemlich hartnäckiger Kampf zwischen Händen und Lippen, in dem indeß die ersteren den Sieg davon trugen. Offenbar animirte dies den Spieler, der dann auch sein 2tes Stück unangefochten, sogar mit rauschendem Beifall zu Ende brachte. Die Kunstleistung an sich war keine außergewöhnliche, immer aber schätzens- und gewiß keines Zischens werth. Die Nummern aus der Schöpfung, der alten herrlichen, werden immer mit Freude gehört; der Tenor war ein neuer, Hr. Bielke, der Hoffnungen gibt; die andern Solostimmen Frl. Schloß und Hr. Weiske. Zum Schluß die Symphonie in A, über die wir nicht wiederholen wollen, was Alle wissen. —

Siebentes Abonnementconcert den 26. November.

Symphonie (H moll) v. Kalliwoda. — Arie v. Donizetti. — Phantasie für Clarinette v. Reißiger. — Ouverture zu dem Freischütz v. Weber. — Concertino für Violine v. Mayseder. — Scene mit Chor v. Rossini.

Concert für den Institutfonds für alte und kranke Musiker den 3. December.

Jubelouverture v. Weber. — Arie v. Mozart. — Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester v. Beethoven. — Lobgesang; eine Symphoniecantate v. F. Mendelssohn-Bartholdy.

Im 7ten Abonnementconcert hörten wir wieder Kalliwoda's neuste Symphonie, die der Componist

im vorigen Jahre hier zum erstenmal selbst aufführte. Schon damals berichtete die Zeitschrift vom besondern Ton, der in ihr weht, wie von der zarten Instrumentirung, die den immer vorschreitenden Musiker bekunde. Auch heute wirkte die Symphonie auf das anmuthigste, wenn auch nicht so feurig, wozu damals sicher die persönliche Leitung des Componisten beitrug; gespielt und geleitet wurde sie übrigens auf das vorzüglichste. Das Werk ist vor Kurzem im Druck erschienen und liegt uns zur genauern Besprechung vor. Die übrigen Nummern des Concerts boten weniger neues Interesse. Die Donizetti'sche Arie war gänzlich musiklos, wurde von der Sängerin auch nicht mit dem Glück und dem Applaus gesungen, wie anderes italiänische. Sehr gut blies Hr. Heinze sein Clarinettstück; er wie auch der Violinspieler Hr. Sachse mit seinem Debut wurden freundlich aufgenommen. Die Freischützouverture schlug wie gewöhnlich durch; ebenso das Finale aus Semiramis bei dem italiänischen Theil des Publicums. —

Ausgezeichnetes von schönster Composition und Ausführung brachte das gestrige Concert für den Institutfonds. Das Directionspult war mit Blumenkränzen geschmückt; eine Huldigung zur besten Stunde für den Meister, der so oft von dieser Stelle gewirkt zum Preise wahrer Kunst, der auch heute zur Verherrlichung des Concerts mit einem eigenen Werke beigetragen. Wie er dann auftrat, erhob sich das ganze Publicum und Orchester in Begeisterung, daß es eine Freude war zu

sehen und zu hören. Die Jubelouverture war nur die Uebersetzung dieser Stimmung in Musik; der Jubel wollte nicht enden. Solch freudiges musikalisches Leben auf der Höhe zu erhalten, wäre vielleicht nur einer Malibran, einer Devrient möglich gewesen. Frl. Schloß sang gut, doch etwas nüchtern; man fühlte es wohl allgemein. Auch Hr. Kufferath spielte nicht energisch genug, obwohl immer musikalisch und als guter Künstler. Gerade diese außerordentliche Composition Beethoven's, in der der Spieler kaum mehr als ein zwischen große Volksmassen gestellter Redner ist, verlangt — im Bilde zu bleiben — gute Lungen, um auch im Einzelnen durch das Ganze hindurch verstanden zu werden. Die Totalwirkung war erhebend. Es folgte das Hauptstück des Abends, Mendelssohn's Lobgesang, der, schon zur Gutenbergfeier hier aufgeführt, für das heutige Concert vom Componisten mit erhöhter Wirkung an einigen Stellen, wie wir glauben, verändert war. Alles Lob über die herrliche Composition, wie sie war und wie sie nun ist! Schon früher sprachen wir es aus. Was den Menschen beglückt und adelt, finden wir hier beisammen, fromme Gesinnung, Bewußtsein der Kraft, ihre freiste, natürlichste Aeußerung; die musikalische Kunst des Meisters, die Begeisterung, mit der er gerade an diesem Werke arbeitete, namentlich da, wo der Menschenchor die Hauptrolle bekömmt, nicht weiter in Anschlag zu bringen. Wir dürfen dies Lob nicht ohne eines für sämmtliche Mitwirkende beschließen, namentlich auch

für die Solostimmen, Frau Dr. Frege, Frl. Schloß und Hrn. Schmidt. Nur ein Gedanke, dem Künstler für seine Arbeit zu danken und vergelten durch sorglichste Liebe in der Darstellung, schien alle zu beseelen. Das Ende des Concerts war nur der Anfang; es fehlte nur, daß man die Blumenkränze abgerissen und dem Meister um die Schläfe geschlungen hätte. —

Achtes Abonnementconcert den 10. December.

Symphonie (in F) von Beethoven. — Adagio und Rondo für Pianoforte von Thalberg. — Finale aus W. Tell von Rossini. — Ouverture von Cherubini. — Zwei Etuden für Pianoforte von Henselt und Chopin. — Ensemble aus Cortez von Spontini.

Von den Beethoven'schen Symphonieen wird die in F wohl am wenigsten gespielt und gehört; selbst in Leipzig, wo sie sämmtlich so heimisch, fast populär sind, hegt man ein Vorurtheil gerade gegen diese, der doch an humoristischer Tiefe kaum eine andere Beethoven's gleichkömmt. Steigerungen, wie gegen den Schluß des letzten Satzes hin, sind auch im Beethoven selten, und zum Allegretto in B kann man auch nichts als — still sein und glücklich. Das Orchester gab ein Meisterstück; selbst das verfängliche Trio mit der sonderbar tröstenden traurigen Hornmelodie ging gut von Statten. — Das Clavierstück spielte, und zwar zum erstenmal an dieser

Stelle, Frl. Amalie Rieffel aus Flensburg, ein junges, kaum 18jähriges Mädchen. Nach ihrem ersten Auftreten sich einen Schluß auf ihre ganze Kunstfertigkeit zu bilden, würde der jungen Künstlerin wohl selbst am unliebsten sein, so aufmunternd auch der große Beifall für sie gewesen sein muß, den sie namentlich nach dem Stück von Thalberg erhielt. Sie leistet aber bei weitem mehr, wie der Berichterstatter privatim erfahren hat; ihre Fertigkeit ist sehr groß, ihr Vortrag eigenthümlich, oft poetisch, wie sie denn ihre Kunst überhaupt mit ganzer Hingebung verfolgt und mit einem eisernen Willen, der ihr trotz eines beinahe ungestümen Künstlertemperaments eigen geblieben. Von letzterem zeigte wohl am meisten ihr Spiel der Etuden, die sie in unerhörter Schnelligkeit nahm, wobei denn freilich manches verloren ging. Der Beifall blieb zwar auch nach den Etuden nicht aus; doch war er nach dem Concertstück jedenfalls allgemeiner und herzlicher. Das Letztemal ist es gewiß nicht, daß ihr Name in diesen Blättern vorkommen wird; sie hat noch eine reiche Zukunft vor sich. — Ueber die größeren Ensemblestücke von Rossini und Spontini haben wir, als über bekannte Compositionen, nichts zu erwähnen. Nur bei der Ouverture von Cherubini fiel uns wieder ein, ob denn dieser große Mann und Meister nicht noch zu wenig gekannt und geschätzt ist, und ob es nicht gerade jetzt, wo das Verständniß seiner Compositionen durch den Weg, den die neue bessere Musik genommen, uns um vieles näher gebracht ist, an der Zeit

wäre, ihn wieder mehr hervorzusuchen, der zu Beethoven's Lebzeiten gewiß der zweite Meister der neueren Tonkunst, nach dessen Tode wohl als der erste der lebenden zu betrachten ist. —

Neuntes Abonnementconcert den 16. December.

Ouverture zu Oberon von Weber. — Arie aus Figaro von Mozart. — Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven. — Lobgesang von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Der Berichterstatter weiß über das Concert nur wenig mitzutheilen; schon lange vor dem Anfange war kein Platz zu bekommen. Um kurz zu sein, S. M. der König von Sachsen hatte sich als Besucher des Concerts angemeldet. Grund genug, das Beste vorzuführen. Es war ein wahres königliches Concert. Die Arie sang Frl. Schloß; die Sonate, die große in A, spielten Hr. MD. Mendelssohn und Hr. CM. David. Wie uns berichtet wurde, sprach S. Majestät der König gegen die Künstler persönlich seinen Dank aus, den er zum Schluß des Lobgesanges, an das Orchester tretend, dem Componisten auf das huldvollste wiederholte. Es war ein Lorbeer anderer Art, der den hohen Geber, wie den empfangenden Künstler gleichviel schmückt. Das Publicum verhielt sich während des ganzen Abends in achtungsvoller Stille, die nur beim Eintritte des Regenten durch

einen jubelnden Zuruf, wie nach dem Lobgesang durch eine freudig dankende Begrüßung des Werkes unterbrochen wurde. —

Zehntes Abonnementconcert den 1. Januar 1841.

Hymne von Händel. — Ouverture von Mozart. — Variationen für Violine von Vieuxtemps. — „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven. — Solo für Violine von Beriot. — Variationen für Flöte von Böhm. — Symphonie (C moll) von Beethoven.

Mit Händel's frohen, feierlichen Klängen sei allen denn ein „glückliches neues Jahr" zugerufen; die Stätte, wo sie erklangen, bleibe auch fernerhin der wahren Kunst ein treuer Heerd, und die ihr vorstehen noch lange ihre warmen Beschützer. Daß sie mit Händel eingeweiht wurde, sei uns ein gutes Omen; und auch der Anwuchs jüngerer Künstler sei von ihr nicht ausgeschlossen, im Sinne des Altmeisters, der, wie jeder wahre, keinen vom Altare zurückweisen würde, der ein reines Streben mitbringt. Nur das Häßliche sei wie der ewige Jude, dem sich nirgends ein gastliches Thor erschließt. —

Dem Hymnus folgte die Ouverture zur Zauberflöte, die wohl auch nach Jahrhunderten noch erklingen und entzücken, jenes spielende selige Wunderkind, das, Licht und Freude spendend, immer wo wieder auftauchen wird trotz Nebel und Finsterniß. Auch heute wirkte sie so. Der Beifall kam wie aus einem Herzen.

Ueber den Violinspieler Hilf, der die folgenden Variationen spielte, seinen merkwürdigen Lebenslauf, berichtete dies Blatt schon früher;[1] er hat sich vom Handwerker zum Künstler emporgearbeitet, während es bei andern umgekehrt ist und leider im metaphorischen Sinn. Schon im vorigen Jahre mit großer Theilnahme aufgenommen, bestätigt er immermehr die Erwartungen, die man sich von ihm gemacht, nähert er sich immermehr der Meisterschaft. Sein Spiel, noch so frisch wie früher, hat auch an Zartheit gewonnen. Im übrigen war die Wahl der Stücke, die uns noch vom Spiel der Componisten her in Erinnerung, allerdings eine gewagte. Das Publicum spendete indeß reichsten Beifall und mit gerechtem Sinne; denn auch der Bildungsgang des Künstlers muß hier in Betracht kommen. Statt der erst angekündigten Arie aus Fidelio war der Beethoven'sche Chor untergestellt — vielleicht ohne Probe, denn er ging nicht ganz gut. Ein zweites Impromtu erschien, ein artiger Knabe mit der Flöte in der Hand, Namens Heindl; kaum über 12 Jahr alt, spielt er sein Instrument mit einer Meisterschaft, die auf diesem Instrumente auch nicht das Unnatürliche hat, wie z. B. die Richard Lewy's auf dem Horne. Man gebe ihm später auch andere Instrumente in die Hand; sein Spiel verräth mehr als gute Lungen und bloßes Virtuosentalent. Es wäre Schade um den musikalischen Knaben. Seine

---

1) Vgl. Bd. III. S. 286.

Familie stammt übrigens aus Würzburg und soll noch eine Menge musikalischer junger Talente in ihrer Mitte besitzen. —

Die Cmoll-Symphonie von Beethoven beschloß. Schweigen wir darüber! So oft gehört im öffentlichen Saal wie im Inneren, übt sie unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleich wie manche große Erscheinungen in der Natur, die, so oft sie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen. Auch diese Symphonie wird nach Jahrhunderten noch wiederklingen, ja gewiß so lange es eine Welt und Musik gibt. —

Elftes Abonnementconcert den 7. Januar 1841.

Ouverture von Beethoven. — Arie von Mozart. — Concertino für Violoncell von Lindner. — Scene und Arie von Meyerbeer. — Capriccio für Violoncell von Romberg. — Historische Symphonie von Spohr.

Die interessanteste Nummer des Concertes war ohnstreitig die letzte und das ganze Publicum darauf gespannt. Der Zeddel nannte sie: „Historische Symphonie im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte. Erster Satz: Bach-Händel'-sche Periode, 1720. Adagio: Haydn-Mozart'sche, 1780. Scherzo: Beethoven'sche, 1810. Finale: allerneueste Periode, 1840." Diese neue Symphonie Spohr's ist, irren wir nicht, für das

Londoner philharmonische Concert geschrieben, dort auch zum erstenmal vor etwa Jahresfrist gegeben, und, müssen wir hinzusetzen, auch in England schon stark angegriffen worden. Wir fürchten, auch in Deutschland werden harte Urtheile darüber fallen. Eine merkwürdige Erscheinung bleibt es gewiß, daß in neuerer Zeit schon mehre Versuche gemacht worden, uns die alte vorzuführen. So gab vor 3 Jahren O. Nicolai in Wien ein Concert, in dem er gleichfalls eine Reihe „im Styl und Geschmacke anderer Jahrhunderte“ geschriebener Compositionen aufführte. Moscheles schrieb ein Stück zu Händel's Ehren und in seiner Weise. Taubert gab neuerdings eine „Suite“ heraus, ebenfalls auf alte Formen hinzuweisen und dgl. mehr. Selbst Spohr hatte seiner Symphonie schon ein Violinconcert „Sonst und Jetzt“ vorausgehen lassen, in dem er etwas ähnliches beabsichtigt, wie in jener. Man kann nichts dagegen haben; die Versuche mögen als Studien gelten, wie ja die Zeit neuerdings ein Wohlgefallen am Rococo-Geschmack gezeigt. Aber daß gerade Spohr auf die Idee fällt, Spohr, der fertige abgeschlossene Meister, Spohr, der nie etwas über die Lippen gebracht, was nicht seinem eigensten Herzen entsprungen, und der immer beim ersten Klange schon zu erkennen — dies muß wohl Allen interessant erscheinen. So hat er denn auch seine Aufgabe gelöst, wie wir es beinahe erwarteten; er hat sich in das Aeußere, die Formen verschiedener Style zu fügen angeschickt; im Uebrigen bleibt er der Meister, wie wir

ihn lange kennen und lieben; ja es hebt gerade die ungewohnte Form seine Eigenthümlichkeit noch schreiender hervor, wie denn etwa ein irgend von der Natur ausgezeichneter sich nirgends leichter verräth, als wenn er sich maskirt. So ging Napoleon einstmals auf einen Maskenball, und kaum war er einige Augenblicke da, als er schon — die Arme ineinanderschlug. Wie ein Lauffeuer ging es durch den Saal: „der Kaiser!“ Aehnlich konnte man bei der Symphonie in jedem Winkel des Saales den Laut „Spohr“ und wieder „Spohr“ hören. Am besten, schien es mir, verstellte er sich noch in der Mozart-Haydn'schen Maske; der Bach-Händel'schen fehlte dagegen viel von der nervigen Gedrungenheit der Originalgesichter; der Beethoven'schen aber wohl alles. Als völligen Mißgriff möchte ich aber gar den letzten Satz bezeichnen. Dies mag Lärm sein, wie wir ihn wohl oft von Auber, Meyerbeer und ähnlichen hören; aber es gibt auch Besseres, Würdigeres, jene Einflüsse Paralysirendes genug, daß wir die bittere Absicht jenes letzten Satzes nicht einzusehen vermögen. Ja Spohr selbst darf sich nicht über Nicht-Anerkennung beklagen. Wo gute Namen klingen, klingt auch seiner mit und dies geschieht noch an tausend Stellen täglich. Im Uebrigen, versteht sich, ist der Bau der einzelnen Sätze, den letzten etwa ausgenommen, ausgezeichnet, und namentlich die Instrumentation, deren Kunst zu entwickeln die Idee des Ganzen gewiß auch sehr günstig, des Meisters würdig. Auf das Ganze des Publicums

machte, wie es schien, die Symphonie keinen, wenn nicht einen ungefälligen Eindruck. Da sie übrigens ehestens im Drucke erscheint, wird bald jeder sein Urtheil über das Curiosum, das es ist und bleibt, feststellen können. — Denselben Abend kam auch eine sehr selten gehörte und noch weniger verstandene Ouverture W. 115 von Beethoven zur Aufführung, für die wir besonders dankbar sein müssen. Das war vom echtesten Beethoven, wie er freilich nie in eine historische Symphonie zu bannen sein wird. — Zwei Virtuosengäste von auswärts gaben außerdem noch Solo-Nummern: Frl. Marx, Hofsängerin aus Dresden, und Hr. Lindner, Kammermusiker aus Hannover: beide neu für uns. Die erstere zeigte sich als entschieden talentvolle Sängerin, schon auch mit schöner Kunst- und Stimmbildung, und erwarb sich großen Beifall, daß sie über das Versprochene und da Capo singen mußte. Unter weniger gutem Stern spielte der Violoncellist; er hätte bessere Compositionen wählen sollen; im Uebrigen zeigte er sich als ein ganz tüchtiger Virtuos.

Zwölftes Abonnementconcert den 14. Januar.

Ouverture v. Weber. — Arie v. Mercadante. — Divertissement für Hoboe v. Diethe. — Arie v. Beethoven. — Concert für Pianoforte v. Beethoven. — Symphonie (D moll) v. F. Lachner.

Die Ouverture war die reizende zu Preciosa. Ein für allemal wird vom Ref. bemerkt, daß, wo nicht be-

sondere Bemerkungen gemacht sind, es sich von selbst versteht, daß die Aufführungen von Seiten des Orchesters immer trefflich von Statten gehen, ja meistens die Glanzpuncte des Abends bilden. Das weiß das Orchester auch schon und hält sich danach. Bedauern müssen wir nur den Verlust des früheren Paukers, eines wahren Helden auf seinem Instrumente, der sich zum jetzigen und zu anderen, wie das Genie zu bloßen Talenten verhält. Vielleicht wird er dem Concertsaale wieder zurückerstattet. Sein Wirbel in der B dur-Symphonie, einige Stellen in Mendelssohn'schen Ouverturen u. s. w. sind bis jetzt schwerlich übertroffene Meisterstücke, wie man sie kaum in Paris und Newyork hören kann. Man lasse ihn nicht außer Kunst. — Die Perle des heutigen Concertes war das Beethoven'sche Concert. Hr. MD. Mendelssohn-Bartholdy spielte es. Wie denn durch ihn viele von der Bornirtheit übersehene Werke ihr Auferstehungsfest feiern, so hat er jetzt wieder diese Composition an's Licht gebracht, Beethoven's vielleicht größtes Clavierconcert, das in keinem der drei Sätze dem bekannten in Es dur nachsteht. Die von Mendelssohn in beiden Sätzen eingeflochtenen Cadenzen waren, wie immer, besondere Meisterstücke im Meisterstücke, die Rückgänge zum Orchester beidemal überraschend zart und neu. Das Publicum stürmte sehr nach dem Concert. — Frl. Schloß erfreute uns namentlich in der gar herrlichen Arie aus „Fidelio" mit der Hörnerbegleitung. — Hr. Diethe spielte ein eigenes mehr Compositionsliebe

als Virtuoseneitelkeit verrathendes Divertissement, was wir gar nicht tadeln wollen. — Die Symphonie von F. Lachner, seine dritte, ward vom Publicum bei weitem günstiger aufgenommen, als frühere Compositionen desselben, wie sie denn auch uns sein bestes symphonistisches Werk scheint; sie ist schon lange gedruckt und bereits ausführlicher besprochen.[1] —

Die nächsten Concerte werden sogenannte historische sein und beginnen mit Joh. Seb. Bach und Händel; wir werden darüber in einem besonderen Artikel berichten. —

13tes bis 16tes Abonnementconcert.

Das 13te und die drei folgenden Concerte brachten nur Werke deutscher Componisten, und zwar unserer größten: Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven. Bach und Händel füllten einen Abend, die anderen jeder einen. Daß die Auswahl sinnig, daß jeder der Meister durch bezeichnende Compositionen vertreten war, kann man glauben, wo ein Meister gewählt hatte, der, wie Mendelssohn, ihre Werke so durch und durch kennt, wie vielleicht Niemand der Zeitgenossen weiter, der wohl im Stande wäre, alles an jenen schönen Abenden Vorgeführte aus dem Gedächtnisse in Partitur zu schreiben.

---

1) Vgl. Bd. II. S. 121 ff.

Von einer Kritik, von Lob und Tadel der Compositionen kann im Uebrigen wohl keine Rede sein; doch mag, wie die Auswahl getroffen war, manchem auswärtigen Kunstfreunde von Interesse sein, und vom Geschmacke, mit dem jene Concerte geordnet waren, ein Zeugniß geben.

Das Bach-Händel'sche Concert brachte im ersten Theile:

Die chromatische Phantasie, von F. Mendelssohn gespielt,

die doppelchörige Motette: „ich lasse dich nicht,"

Chaconne für Violine allein, v. F. David gespielt, und

das Crucifixus, Resurrexit und Sanctus aus der großen Messe in H moll,

alles von Bach, und fast zu viel des Herrlichen. Den tiefsten Eindruck machte vielleicht das Crucifixus, aber auch ein Stück, das nur mit andern Bach'schen zu vergleichen ist, eines, vor dem sich alle Meister aller Zeiten in Ehrfurcht verneigen müssen. Die Motette „ich lasse dich nicht" ist mehr bekannt; in so vollendeter Aufführung war sie indeß hier noch nicht gehört worden, daß sie in dieser Frische und Klarheit eine ganz andere schien. Die Solostücke brachten den Spielern feurigen Beifall, was wir zum Beweise anführen, daß man mit Bach'schen Compositionen auch im Concertsaale noch enthusiasmiren könne. Wie freilich Mendelssohn Bach'sche Compositionen spielt, muß man hören. David spielte die Chaconne nicht minder meisterlich und mit der feinen Begleitung

Mendelssohn's, von der wir schon früher einmal berichteten. Den zweiten Theil des Concerts füllte Händel. Wär' es kein Verstoß gewesen, so hätten wir ihn vor Bach zu hören gewünscht. Nach ihm wirkt er minder tief. Die gewählten Stücke waren:

Ouverture zum Messias,
Rec. und Arie mit Chor ebendaher, von Frl. Schloß gesungen,
Thema mit Variationen für Clavier, von Mendelssohn gespielt, und
Vier Doppelchöre aus Israel in Egypten.

Neu davon war die 3te Nummer, unter Mendelssohn's Händen von reizend naiver Wirkung. In diesen wie in den Bach'schen Chören, so wie in den späteren drei Concerten, wirkte übrigens eine bedeutende Anzahl Dilettanten mit, was einer dankbaren Erwähnung bedarf.

Das Concert des 28sten Januar war Haydn gewidmet. So Mannichfaltiges das Programm enthielt, so mag doch Manchen der Abend ermüdet haben, und natürlich: denn Haydn'sche Musik ist hier immer viel gespielt worden; man kann nichts Neues mehr von ihm erfahren; er ist wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird: tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr. Die aufgeführten Stücke waren:

Einleitung, Recitativ, Arie und Chor aus der Schöpfung, die Solopartie von Frl. Schloß gesungen,

Quartett (Gott erhalte Franz den Kaiser) für Streichinstrumente, von den HH. David, Klengel, Schulz und Wittmann vorgetragen,
Motette „du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret,"
Symphonie in B dur, und die
Jagd und Weinlese aus den Jahreszeiten.

Wie noch Aller Herzen an Mozart hängen, davon gab das folgende Concert einen Beweis. Orchester und Solospieler zeigten sich aber auch im höchsten Glanze; es war ein Concert, in dem wir ganz Deutschland gegenwärtig gewünscht hätten, in den Jubel einzustimmen, den sein großer Künstler an jenem Abende erregte. Ist es nicht, als würden Mozart's Werke immer frischer, je mehr man sie hörte! Auch einige seiner Lieder hatte man hervorgesucht; wie junge Veilchen dufteten sie noch. Folge hier anstatt aller Beschreibung noch das ausgesucht schöne Programm:

Ouverture zu Titus,
Recitativ und Arie mit obl. Violine, vorgetragen von Frl. Schloß und Hrn. David,
Concert in D moll für Pianoforte, gespielt von F. Mendelssohn,
Zwei Lieder gesungen von Frl. Schloß,
Symphonie in C dur (Jupiter).

Einer der reichsten Musikabende aber, wie er vielleicht selten in der Welt zu hören, war der des 11ten Febr., der nur Beethoven'sches brachte. Auch schien uns der Saal glänzender als je gefüllt; das Orchester, gedrängt

voll von Sing- und Spiellustigen, gewährte einen schönen Anblick. Unter den Gästen ward bald auch die geniale Künstlerin entdeckt, die Beethoven selbst zu einer seiner größten Schöpfungen, zum Fidelio gesessen zu haben scheint: Mad. Schröder-Devrient, die der Zufall zu günstiger Stunde gerade nach Leipzig geführt hatte. So waren denn edle Kunstnaturen genug bei einander, um Beethoven in würdigster Weise zu vertreten. Auch der junge Russe Gulomy darf nicht unerwähnt bleiben, der, noch wenig gekannt, durch das Spiel des Violinconcertes in D dur sich Achtung erwarb und sie verdiente. Das Concert brachte denn

die Ouverture zu Leonore in C dur,
Kyrie und Gloria aus der Messe in C Werk 86,
das erwähnte Violinconcert,
Adelaide, und zum Schluß
die 9te Symphonie.

Die Ouverture wurde da Capo verlangt und auch gespielt. Das letzte wunderte uns beinahe, da noch so vieles vom Orchester zu leisten war. Das Kyrie und Gloria nach diesem zweimal gehörten Riesenstücke wirkte schwächer. Den Namen des Spielers des Violinsatzes nannten wir eben. Die Composition gehört zu Beethoven's schönsten und ist, was Erfindung anlangt, wohl in gleichem Range mit seinen früheren Symphonieen zu stellen. Am Spiele des Virtuosen hätten wir Manches zarter, singender, deutscher gewünscht; in den feurigen Stellen ließ es nichts zu wünschen übrig. Die eingefloch-

tenen Cadenzen waren nicht von Beethoven, wie schnell genug zu bemerken. Zum Vortrag der Adelaide — wen hätte man sich lieber herbei wünschen mögen, als die es sang: Mad. Schröder-Devrient, die sich auf Mendelssohn's Bitte schnell bereit zeigte. Das Publicum gerieth in eine Art Schwärmerei, als sie hervortrat, und wäre eine Künstlerin durch noch so große Triumphe verwöhnt, ein solcher Beifall müßte sie immer erfreuen und hat es gewiß auch. Noch stand uns die 9te Symphonie bevor. Scheint es doch, als finge man an endlich einzusehen, daß in ihr der große Mann sein Größtes niedergelegt hat. So feurig erinnere ich mich nie, daß sie früher aufgenommen worden wäre. Mit diesem Ausspruche wollen wir viel weniger dem Werke, als dem Publicum ein Lob sagen, denn jenes steht über Alles; so oft ist dies schon in unsern Blättern ausgesprochen worden, daß wir nichts weiter darüber zu sagen haben. Die Ausführung war ganz vorzüglich lebendig. Im Scherzo hörten wir einen Ton, dessen Bedeutung Mendelssohn's Blick auf das schärfste gefaßt, den wir früher nie so bedeutend hervortreten gehört; das einzige d einer Baßposaune macht dort eine erstaunliche Wirkung und gibt der Stelle ein ganz neues Leben; man vergleiche die Partitur S. 66, T. 3. S. 74, T. 8. —

17tes und 18tes Abonnementconcert.

Das 17te Abonnementconcert wurde mit einer neuen (der 6ten) Symphonie von Kalliwoda eröffnet, die er, durch die Aufnahme, die seine 5te gefunden, vielleicht ermuntert, in sehr kurzer Zeit gearbeitet haben mag. Das Werk scheint eben mehr durch äußere Anregung entstanden zu sein, als aus innerem schöpferischem Drange, scheint gesuchter, mühsamer, und der Beifall, den die Symphonie im Verhältniß zur 5ten fand, stand auch im richtigen Verhältnisse zu dem Werthe der beiden. Zum Nachtheile des Werkes traf es sich auch, was freilich nicht immer zu ändern ist, daß es den Anfang des Concertes machte. Die Instrumente, die Musiker selbst sind da oft noch nicht warm, das Publicum hat sich noch nicht zurechte gesessen ꝛc. Mag der Grund der weniger warmen Aufnahme nun in äußeren Umständen oder im Werke selbst liegen, es möge dies den hochgeschätzten Componisten nicht abhalten, auf seiner rühmlichen Bahn fortzufahren. Wo wäre der Meister, der sich immer steigern könnte! Nur wenn er sich verwürfe, seinen deutschen Ursprung ganz und gar verleugnete, soll die Kritik eingreifen. Bleibt er sich aber treu in Fleiß und Gesinnung, so dürfen wir ihm wegen eines weniger glücklichen Wurfes nicht gleich das Spiel verderben wollen. Der 7ten Symphonie des liebenswürdigen Meisters sei denn im Voraus ein Willkommen zugerufen.

Statt Frl. Schloß, die heiser geworden, sang eine früher nicht genannte Sängerin, Frl. Louise Grünberg, eine Schülerin des als Gesanglehrer und Componisten, namentlich für Männergesang, wohlbekannten Zöllner, und überraschte das Publicum durch ihr klangvolles, schmiegsames Organ, wie durch die naive Sicherheit, mit der sie von Anfang bis Ende ihre Arie (eine Mozart'sche) ausführte. Der Erfolg ihres ersten Auftretens muß uns, da sie ein einheimisches Talent, wohl doppelt erfreuen. Wir müßten lügen, wenn wir uns unserer vielen schönen Stimmen und Gesangtalente rühmen wollten; es ist darin bei uns nicht besser, als überall.

Hr. Gulomy spielte in demselben Concerte ein Concert von Lipinski und Variationen von Molique, und namentlich das erste lebendig und mit Geist, daß sich der Componist, von dem wir es früher gehört, darüber gefreut haben müßte, wär' er anwesend gewesen.

Der 3te an demselben Abende auftretende Solist war Hr. Haake, neben Hrn. Grenser der ausgezeichnetste Flötist unserer Stadt.

Noch sang ein zahlreicher Männerchor C. M. v. Weber's Gebet vor der Schlacht von Th. Körner, und Mendelssohn's wunderherrliches Quartett mit Hörnerbegleitung: der Jägerabschied von Eichendorff. —

Die Musikstücke des 18ten Concertes waren ziemlich gemischter Art. Eine neue Symphonie von L. Mau-

rer, noch Manuscript, begann. Hat sich seine erste viele Freunde erworben, so wird es auch diese zweite, die jener an Leichtigkeit und Lebendigkeit nichts nachgibt. An der Instrumentation erkennt man den im Orchester großgewordenen Musiker; er spielt mit den Instrumenten, wie ein Gaukler mit seinen Bällen. Das Adagio, sehr zart erfunden, behagte uns neben dem 1sten Satze am meisten; Anderes, französisch und lärmend, weniger.

Als Gast trat ein Hr. G. Setti aus Neapel auf, ein kräftiger wohlklingender Bariton, der sich bald als echter italiänischer Sänger documentirte. Im Verein mit Hrn. Pögner sang er auch zum großen Gefallen unserer Bellinianer ein Duett aus den Puritanern. Schickten uns auch die Italiäner einen Tenoristen wieder! an Bässen fehlt es uns weniger.

Mit großem Beifall sang Frl. Grünberg die Meyerbeer'sche Arie „Robert mein Geliebter," die nie einen gewissen Effect verfehlt, die der Componist gewiß selbst für eine seiner schönsten Nummern hält. An der Sängerin wollten Gesanglehrer die Mundöffnung tadeln; es ist nur ein Wink, auch darauf Acht zu haben. Im Uebrigen zeigte sie auch in diesem Vortrage Beruf und Talent.

Eine wenig gekannte Ouverture von Onslow zur Oper: der Alkalde, gefiel; eben so Hr. Wittmann in Violoncellvariationen von Merk, und Hr. Weissenborn in solchen für Fagott von W. Haake, Beide ausgezeichnete Mitglieder unseres Orchesters, von denen

der erstere auch ein schönes Compositionstalent besitzen soll; er ist ein Wiener und Schüler von Merk.

19tes Abonnementconcert.[1]

Concert-Ouverture von W. H. Veit (Manuscript). — Arie von Meyerbeer (Frl. Schloß). — Jägers Qual, Lied von G. Seidl, für Singstimme mit Begleitung von Pianoforte, Clarinette, Horn, Cello und Contrabaß von C. Reichard (Hr. Schmidt). — Variat. für Violine über ein Thema von Fr. Schubert (Lob der Thränen) comp. und gespielt vom Concertmstr. David (Manuscript). — „An die ferne Geliebte," Liederkreis von Beethoven (Hr. Schmidt). — Symphonie von Beethoven Nr. 2.

Die Ouverture bot wenig Neues und Schlagendes; sie möchte den Musikstücken beizuzählen sein, die den Mangel an Energie der Gedanken durch üppiges Aeußere weniger fühlbar zu machen wissen. — Frl. Schloß wie immer: ruhig und ohne Herzklopfen lassen wir die Welle ihres Gesanges über uns weggleiten. Die Arie von Meyerbeer, obgleich bereits ein todmüdes Roß, will noch immer nicht vom Paradeplatze verschwinden. — Das Lied von Reichard ist nicht ohne Anmuth; aber aus keiner rechten Tiefe quellend, entbehrt es vor Allem der lebensvollen Wärme. Bei so verschwenderisch aufgewendeten Mitteln ist es zu wenig, was hier erreicht

---

1) Dem 19ten Concert wohnte Ref. nicht bei. Der Bericht ist von anderer Hand.

worden. Am Schlusse vermißten wir die Steigerung, so sehr sie auch durch das Gedicht geboten erscheint; diese Labung hätte der Componist dem müden Hörer nicht vorenthalten sollen. Die Ausführung war vorzüglich. — An die Schubert'sche Melodie mit ihrer stillen Heimlichkeit so viel Herausforderndes anzuknüpfen, wie in den Variationen von David geschehen, möchten wir als einen wenig glücklichen Gedanken bezeichnen. Jedenfalls ist die Stimmung, in die der sinnige Hörer dadurch versetzt wird, keine wohlthuende. — Der Schmuck und die Perle des Abends war der Liederkreis van Beethovens, Liebeslieder, wie sie in solch' reinen Naturtönen, solcher herzinnigen Tiefe nie wieder laut geworden. Sie zu singen, bedarf es weniger des Sängers, als des Poeten. Hr. Schmidt trug sie mit großer Sorgfalt, aber mit fast zu viel äußerlichem Aufwand vor. Mendelssohn's Vortrag des Accompagnements duftete die Frische des Originals. — In der Symphonie machte sich diesmal ein uns fremder Hornbläser bemerkbar; seine Unsicherheit warf einige dunkle Streifen auf das leuchtende Ganze.

20stes Abonnementconcert, den 18. März.

Pastoralsymphonie von Beethoven. — Arie von Mozart. — Concert für Violine von Spohr. — Finale aus Titus von Mozart. — Ouverture von Mendelssohn. — Duett und Terzett aus der Oper „Heinrich und Fleurette“ von H. Schmidt. — La Mélancolie von Prüme. — Lieder von F. Schubert, C. M. von Weber und Mendelssohn.

Mit besonderem Antheil gedenken wir dieses Concertes, das uns des Trefflichen so viel bot, zugleich als des letzten des heurigen mit ihm würdig beschlossenen Cyklus. Die Pastoralsymphonie drang tief wieder einmal in aller Herzen; die Ausführung war ganz herrlich, wie sie sich der Meister in der Weihestunde gedacht haben mochte. Dasselbe gilt von Mendelssohn's phantasiereicher schöner Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt,“ die man wohl nirgends in der Welt in solcher Vollkommenheit hören kann. Eine Neuigkeit war das Duett und Terzett aus der schon vollendeten größeren Oper unseres Sängers H. Schmidt, eines Sängers, der an musikalischer Bildung und Geschmacksrichtung wohl Vielen mit berühmten Namen zum Vorbilde dienen könnte. Als Componist hat er nur erst wenig veröffentlicht. Was wir an diesem Abende zu hören bekamen, zeugte aber durchweg von einem Streben nach dem Besseren, vom Verständniß der Aufgabe, die er sich gesetzt. Der Gesang war mit Sorgfalt geschrieben; die Instrumentation geschickt und klangvoll. Die Breite

mancher Wiederholungen macht sich vielleicht im Theater weniger fühlbar, wie es denn meistens undankbar für den Componisten ist, einzelne Stücke aus einem Werke vor der Aufführung des Ganzen in die Oeffentlichkeit zu bringen, und immer zu falschen Urtheilen Anlaß gibt. Doch wird gesagt, daß die ganze Oper vielleicht bald bei uns in Scene geht, wo dann mehr berichtet werden soll. Die andern in den zwei Nummern Mitwirkenden waren Frl. Schloß und Hr. Kindermann, erstere wie immer gewandt und fertig, letzterer mit einer sehr schönen Stimme begabt, die, wie sie nur erklingt, für den Sänger einnimmt. Der Spieler der Violinstücke war Hr. C. Hilf, von dem wir schon öfter sprachen. Auch heute zeigte er sich der großen Theilnahme würdig, die man sich, von seinem ersten Eintreten in die Künstlerbahn an, von ihm gemacht, und wurde wie immer mit rauschendstem Beifall entlassen. Wenn wir von der Perle des Abends zuletzt sprechen, so geschieht es nicht ohne Grund. Mit wenigen Worten: Mad. Schröder-Devrient sang. Was menschlich am Menschen und Künstler, unterliegt auch der Zeit und ihren Einflüssen, so die Stimme, die Schönheit des Aeußeren. Was aber darüber ist, die Seele, die Poesie erhält sich in den Lieblingen des Himmels gleich frisch alle Lebensalter hindurch, und so wird uns diese Künstlerin und Dichterin immer entzücken, so lange sie noch einen Ton in Herz und Kehle hat. Das Publicum hörte wie gebannt, und als sie zum Schluß Mendels-

sohn's mit den Worten „auf Wiedersehn" endigendes Volkslied sang, stimmten alle in freudiger Zustimmung ein. Auch dem Componisten, der begleitete, galt sie wohl; denn es war das letztemal an dieser Stelle, daß seine wunderbeschwingten Finger die Tasten meisterten. Wollen wir denn auch nicht untersuchen, wem der Lorbeer galt, der unversehens sich im Orchester sehen ließ, ob dem Meister oder der verehrten Fremden, und nur noch allen, die in unsern Musikabenden gegeben und genossen, ein hoffendes „auf Wiedersehen" zurufen! —

1842.

L. Berger's gesammelte Werke. — Etuden für Pianoforte. — Preisquartett von J. Schapler. — Streichquartette. — Die Leonoren-Ouverturen von Beethoven. — Drei Preissonaten. — Liederschau. — Trio's für Pianoforte. — Deutsche Opern: 1. „Adele de Foix" von C. G. Reißiger, 2. „Thomas Riquiqui" von H. Esser. — Oratorium von C. Löwe. — Pianofortemusik.

L. Berger's gesammelte Werke.

Wir wünschten voraussetzen zu können, der Name des obengenannten Künstlers wäre den Meisten ein nicht nur dem Namen nach, sondern auch durch seine Werke bekannter. Dem ist aber nicht so. Trotz allen, fast wöchentlich wiederholten Lobeserhebungen, die das Musikblatt Iris enthielt, trotz der Vortrefflichkeit der Compositionen selbst, ist L. Berger's Componistenruf nur wenig in Deutschland verbreitet. Es läßt sich dies nur durch die eigene Charakterorganisation des Künstlers, und durch die äußern Verhältnisse, in denen er lebte, erklären. Er war, wie man sagt, ein bis zum Hypochonder ängstlicher Künstler, der Jahrelang an einzelnen Werken feilte, ohne sich zur Herausgabe entschließen zu können. Kein Zureden der Freunde half; je mehr man in ihn drang, je tiefer vergrübelte er sich. So erschienen denn während seines Lebens nur wenige Compositionen. Diese wenigen reichten allerdings hin, eine bedeutende poetische Natur, mit einem Wort einen Künstler in ihm erkennen zu lassen. Aber zum Ruhm gehört mehr. Berger

spielte nur in seinen Jünglingsjahren öffentlich; später hielt ihn vom öffentlichen Auftreten dieselbe Aengstlichkeit ab, die ihn an der Herausgabe seiner Compositionen hinderte. Ein Künstler aber, der seine Compositionen nicht selbst dem Publicum vorführen kann, braucht die Hälfte Zeit mehr, um Ruf zu erlangen. Der Ausnahmen gibt es nur sehr wenige. So kam es, daß sich Berger immer mehr von der Welt abschied, nur im Stillen als Lehrer fortwirkend, dabei aber auch fleißig schaffend und feilend. Er starb, vom Schlage getroffen, als er gerade eine Schülerin unterrichtete, in ziemlich hohem Alter am 16. Februar 1839. In seinem Testamente fand man verordnet, daß eine Auswahl seiner nachgelassenen Compositionen durch die Herren Ludwig Rellstab und Wilhelm Taubert veranstaltet werden möge, die, Schüler und Freunde des Verewigten, sich des ehrenvollen Auftrages mit Eifer entledigten. Hr. Fr. Hofmeister übernahm den Verlag, und die Sammlung ist, die Lieder nicht mitgerechnet, schon zu fünf starken Cahier's angewachsen. Ein solches Unternehmen, den Manen eines wenig gekannten Künstlers zu Ehren ausgeführt, verdient schon an sich eine auszeichnende Erwähnung, doppelt, wo es auch der Kunst zur Ehre gereicht. Berger's stärkste Seite war freilich das Lied; an mehren Orten in der Zeitschrift wurde schon darauf hingewiesen. Doch auch unter seinen Claviercompositionen befindet sich des Trefflichen viel; das Gemeine lag seiner Natur überhaupt fern. Mit einigen Worten den

Inhalt der fünf Hefte anzudeuten: sie geben außer einigen schon älteren Werken, wie die Sonate, die 12 Etuden, die Variationen über „schöne Minka," auch viele zuvor noch nicht gedruckte, wie 18 Variationen über „ah, vous dirai–je, Maman," das auf dem Titel der Componist selbst als sein „bestes Werk" bezeichnete, und ein ganzes Clavier-Concert. Mit diesen 5 Heften ist aber die Sammlung wohl noch keineswegs abgeschlossen; sie genügen indeß vollkommen zur Rechtfertigung des Ausspruchs der Herausgeber, wie durch sie L. Berger's Künstlername nur gehoben werden könne, wie ihm kraft ihrer eine Ehrenstelle neben den classischen Meistern der letzten Epoche gebühre. L. Berger's erstes Vorbild war offenbar Mozart selbst, das nur erst später durch Beethoven's Erscheinen etwas in den Hintergrund getreten sein mochte. Auf seinen Clavierstyl insbesondere hatte außerdem Clementi, L. Berger's erster Lehrer, dann auch Field, sein Mitschüler, Einfluß gehabt. Erinnerungen an diese seine Meister und Freunde finden sich überall. Damit soll aber keineswegs gesagt werden, als ob L. Berger ein Nachahmer dieser gewesen. Im Gegentheil, was geniale Schöpferkraft anlangt, steht er sowohl über Clementi als über Field, und bewies es namentlich im Liede, in dem er ganz ohne Vorbild arbeitete, dessen Grenzen er weit über die damals conventionellen hinausrückte. Hätte er sich mehr vom Claviere ab-, mit seiner ganzen Kraft mehr noch dem Gesange, dem Orchester oder der Oper zugewendet, hätte

er sich auch ganz vom aufreibenden Stundengeben losmachen können, wer weiß, was uns Berger hätte werden können. Doch halten wir uns an das, was er gegeben. Als sein bedeutendstes glücklichstes Clavierwerk gilt uns auch jetzt, wo wir Neueres von ihm kennen gelernt, noch immer seine erste Etudensammlung. Ueberhaupt, scheint uns, war er in kleinen Formen glücklicher, als in größeren, wie dies oft bei excentrischen Naturen der Fall, die stets ihr Bestes, Tiefstes, Innigstes geben möchten. Schlage man solche kleine Stücke nicht zu gering an. Eine gewisse breite Unterlage, ein bequemes Aufbauen und Abschließen mag mancher Leistung zum Lobe gereichen. Es gibt aber Tondichter, die, wozu Andere Stunden gebrauchen, in Minuten auszusprechen wissen; zur Darstellung wie zum Genießen solcher geistig concentrirter Compositionen gehört aber freilich auch eine gesteigerte Kraft des Darstellenden, wie der Aufnehmenden, und dann auch die rechte Stunde und Zeit; denn schöne, bequeme Form läßt sich immer genießen und auslegen; tiefer Gehalt wird aber nicht zu jeder Zeit verstanden. Daß L. Berger auch größerer Formen Meister war, hat er in seinen Sonaten, seinen Concerten bewiesen; keineswegs aber geben wir für diese eben jene kleineren genialeren Arbeiten hin, wie jene Etuden, einige seiner Variationen, und vor allem seine Lieder. Nicht ganz einstimmen möchten wir indeß in das Selbsturtheil des Künstlers über jene 18 Variationen, die er selbst als sein bestes Werk bezeichnet, die uns jene

frühern Variationen über „schöne Minka" nicht aufzuwiegen scheinen. Künstler, wie manche Mütter, lieben oft die ihrer Kinder am meisten, die ihnen die meisten Schmerzen gemacht. Wir glauben, jenes Variationenwerk Berger's war ein solches Schmerzenskind; er soll Jahre lang an ihm gebildet und geglättet haben. Irgend ein fein künstlerischer Zug, oft in der kleinen Spanne einiger Tacte, findet sich aber sonst auf jeder Seite einer Berger'schen Composition. Oft auch sehen wir ihn in glücklicher Stimmung plötzlich wie unterbrochen, und daran mag wohl sein Lehreramt Schuld haben. Wie mancher schöne Gedanke mag uns schon geraubt worden sein durch das unzeitige Eintreten eines kleinen Scalenritters, wie manches schöne schaffende Talent ist durch Unterrichtgeben zu Grunde gegangen! Den Charakter einer mühsamen Arbeit, so künstlerisch schön sie sich auch zu verhüllen versteht, hat im Ganzen auch Berger's Concert. Zwar, wir haben es nicht mit Orchester gehört; die Clavierstimme aber hat uns nur wenig Interesse gewährt. Offenbar wollte Berger auch dankbar für den Spieler schreiben, dies hat ihn in Conflict mit seinem poetischen Menschen gebracht, der doch überall seine Flügelspitzen hervorsteckt.

Ausgezeichnetes enthält die Sammlung noch in einigen graziös einfachen Rondo's, von denen wir namentlich das in D dur im 2ten Cahier anführen.

Die zweite große Sammlung Etuden ist in den bis jetzt erschienenen Heften noch nicht wieder abgedruckt; wir besprachen sie schon bei ihrem Erscheinen.

Die Lieder erscheinen getrennt von dieser Hauptausgabe seiner Werke, in einzelnen Heften. Namentlich diese werden seinen Namen der fernen Zukunft erhalten.

Sei denn das einem echt deutschen Künstler in seinen Werken gesetzte Denkmal der liebevollen Beachtung der Zeitgenossen nochmals empfohlen. —

Etuden für das Pianoforte.

A. H. Sponholz, charakteristische Etuden.

Werk 9.

Der Verfasser ist Organist, man muß das wissen, um sein Streben mehr schätzen zu lernen. Es drängt und treibt ihn in die Höhe; er möchte die ganze Welt mit seiner Kunst beglücken. Aber die Kräfte sind noch unentwickelt; es fehlt sogar die Sicherheit im Technischen, Urtheil und Geschmack. In jeder der Etuden wird ein guter Musiker etwas oder viel auszusetzen haben, namentlich in der modulatorischen Form. Wer wird z. B. in einem kleinen 2 Seiten langen Stück aus G moll sich gleich aus dem Sattel und nach E dur werfen lassen, wie in der 1sten Etude? So vermag der Verfasser fast in keiner die Tonart festzuhalten, was an einem Organisten, der doch seinen J. Seb. Bach kennen muß, doppelt wundert. Es enthalten die Stücke aber auch manches Empfundene; so hebt sich plötzlich auf S. 13 ein schöner träumerischer Gesang hervor. Wie er aber dorthin

gekommen, begreift man auch nicht recht; er paßt weder zum Anfang, noch zum Verlauf des Stückes, steht überhaupt isolirt in der ganzen Sammlung. Nächst diesem Fragment scheint uns die letzte Etude, vielleicht die bescheidenste, doch auch die fertigste. Etuden sind es übrigens nicht, sondern Skizzen. Wir halten aber dafür, der Componist müsse, um weiter zu kommen, diese rhapsodische Form aufgeben, und es würde uns ein Heft wohlgesetzter Fugen bei der nächsten Begegnung mehr erfreuen, als ein zweites voll Skizzen. An seinem königlichen Instrumente muß er ja den Werth ausgeprägter Kunstform, wie sie Bach im Größten und Kleinsten gibt, zu würdigen gelernt haben. —

C. Montag, zwei Etuden.

Werk 3.

Ein edles Streben spricht auch aus diesem Werkchen des Componisten, auf den wir noch vor Kurzem aufmerksam gemacht. Doch, scheint uns, grübelt er zu viel und verwickelt sich oft. Dagegen schützt am ersten Arbeiten für Gesangstimmen. Das Instrument verführt nur zu oft zum Experimentiren, die Stimme leitet wieder zur Natur zurück.

Zwar er wollte Etuden schreiben, aber gewiß auch mehr als das, und vor allem Musik. Einzelnes erscheint gelungen; eine Totalwirkung vermissen wir aber noch,

und dies kommt wohl zum Theil von der schwierigen Aufgabe, für Bildung der Hand sorgen und auch musikalisch seelenvoll erscheinen zu wollen. Nur wenigen ausgezeichneten Talenten ist dies zu vereinigen gelungen. Im Charakter treffen die beiden Etuden im schwermüthigen Tone zusammen, doch ist die zweite lebhafter, die erste sinnender. Der canonische Schlußsatz der zweiten hebt die Wirkung des vorhergehenden beinahe ganz auf; wir hätten ihn lieber ganz unterdrückt. —

M. C. Eberwein, 6 Etuden.

Der Verfasser ist ein Sohn des Weimar'schen Musikdirectors. Er hat, irren wir nicht, außer im väterlichen Hause auch bei Hummel Unterricht gehabt und zog später nach Paris, wo er sich namentlich als Lehrer einen Wirkungskreis gebildet.

Die verführerischen Sirenenstimmen jener Stadt haben seinen Ohren übrigens vergebens geschmeichelt. Kein Mensch würde die Etuden einem Franzosen zutrauen; überall sieht der schlichte ehrliche Deutsche heraus. Außer durch Correctheit des Satzes und gute Form zeichnen sich die Etuden auch durch ihre Leichtigkeit aus; sie werden den meisten Spielern mittlerer Kraft gar keine mehr sein. Dies ist ein Vorzug vor vielen, die als Compositionen auch nicht größern Werth haben. Wenn bei den Vorzügen, die mithin die Etuden besitzen, vorauszusetzen

ist, daß sie in der unmittelbaren Umgebung des Componisten, der zugleich Lehrer ist, Nutzen stiften werden, so glauben wir doch nicht, daß sie darüber hinaus dringen. Dazu fehlt es ihnen an Originalität, Schwung der Phantasie, Kraft, und auch an jener Grazie, die oft noch größere Siege erringt, als die Kraft. Auch die Etude soll höheren Zwecken dienen als blos mechanischen. Dies wußte schon Cramer, und wie haben sich die Zeiten und Menschen seitdem noch geändert! Etuden z. B. wie die erste, müßten gar nicht mehr gedruckt werden; dergleichen haben wir schon in hundertlei Formen gehabt. Das ist aber eben ihre schwächste Seite, daß sie nichts Neues, Besonderes geben. Loben aber, wie gesagt, muß man überall jenen einfachen unverstellten Ausdruck, wie er der Hummel'schen Schule überhaupt eigen. Vielleicht, daß in den späteren Heften, die der Componist auf dem Titel verspricht, er auch einen höheren Aufschwung nimmt. Die Zeitschrift wird über die Fortsetzung berichten. Einstweilen wollen wir noch auf die Etuden 5 und 6, als die musikalisch am intressantesten, aufmerksam gemacht haben; namentlich schlägt Nr. 6 einen uns von Bach her liebgewordenen Ton an. —

H. F. Kufferath, 6 Concert-Etuden.

Werk 2.

Es sind diese Etuden ohne Zweifel die ausgezeichnetsten, die in letzter Zeit erschienen, so schöne Eigenschaften

finden sich in ihnen vereinigt. Freilich bis zur Originalität ist der junge Künstler auch noch nicht durchgebrochen; er bekundet aber eine so solide Bildung, so gesunden natürlichen Geschmack, der sich auch das Beste vom Neuesten mit Geschick angeeignet, daß wir auf ihn als auf einen tüchtigen Claviercomponisten der Zukunft rechnen können. Um so freudiger sprechen wir dies aus, da wir im Augenblicke eben nicht reich an guter Claviermusik sind. Nach der stürmischen Chopin'schen Epoche, die in Henselt, Lißt und Thalberg ihre drei Endpuncte erreicht, scheint jetzt ein Stillstand eintreten zu wollen. Die Mechanik war bis zur äußersten Höhe getrieben; es mußte eine Erschöpfung eintreten. Schon aber regt sich neues Leben. Der holde Gesang, von schönen Formen getragen, will seine Rechte wieder; mit Ehrfurcht erinnert man sich wieder älterer Namen. Die Folgen wird die nächste Zukunft zeigen. Diese Betrachtungen knüpfen wir gerade an den Namen des jungen Künstlers, den wir eben nannten, weil auch ihn die letzte Epoche nicht unberührt gelassen. Aber die Fluthzeit hat ihn an ein sicheres Ufer geworfen; die Erfahrungen, die er gemacht, werden ihm nur heilsam sein, und mit den Jahren Kraft und Selbstständigkeit wachsen. In seinen Etuden sieht man jene Zeit der Erregung noch deutlich nachwogen; sie gleichen etwa jenen ruhigeren Wasserringen, wie sie nach heftigem Sturme dem Ufer zueilen. Sehen wir sie etwas genauer an! Gleich die erste Etude nimmt für den Componisten ein, weniger durch Eigenthümlichkeit, als durch

Wohllaut. Sie erscheint wie ein Zwiegesang, der sich zuletzt zu einer Melodie verschmelzt, nicht unähnlich jenem Liebesduett Mendelssohn's in seinen Liedern ohne Worte. Der Eindruck des Ganzen ist wohlthuend, wenn auch, wie gesagt, nicht neu wirkend. Sehr sagt uns die 2te Etude zu, die in ihrer Eleganz, ihrer feinen Haltung an Moscheles erinnern möchte; sie behagt uns durchaus; wir wünschten nichts zugesetzt noch weggenommen. Die 3te (A moll) kündigt sich im Charakter als humoristischer an; der Mittelsatz, namentlich im Gesange in As dur, bleibt aber hinter den Erwartungen zurück, man erwartete eine geistreichere Verarbeitung. Die letzten Tacte wünschten wir ganz gestrichen. Das graziöseste Stück der Sammlung ist ohne Zweifel das folgende, ein recht zartes Liebesgedicht, in Form und Haltung vorzüglich gelungen. Daß der Componist auch Chopin kennt und liebt, zeigt die 5te Etude; sie fängt sehr wild an, lenkt aber bald in einen ruhigen Mittelsatz, der indeß wenig Anziehendes hat. Das Ganze scheint uns mißwachsen. Es ist ein Stück, an dem der Componist viel geändert haben mag. Die Einleitung zur 6ten Nummer erinnert offenbar an Beethoven's Cis moll-Sonate, wirkt aber auch im Abglanz; die eigentliche Etude folgt erst; sie gehört zu den brillanten Figurenetuden, wie wir deren mehre von Henselt haben. Namentlich diese scheint den Titel zu rechtfertigen, wurde auch, wenn wir nicht irren, in einem hiesigen Concerte von dem Componisten gespielt.

Aus dem Obigen sieht man, daß sich der Werth der verschiedenen Etuden nicht ganz gleich ist, und daß gerade jene die schwächeren, wo ein Vorbild des Componisten ersichtlich war. Dies gibt aber umsomehr der Hoffnung Raum, der Componist besitze ein eigenthümliches vollgültiges Talent, das sich mit der Zeit noch vollkräftiger herausbilden werde. So sehen wir denn mit Freuden seiner fernern Entwickelung entgegen.

F. Lißt, Bravourstudien nach Paganini's Capricen für das Pianoforte bearbeitet. (2 Abtheilungen.)

Das Originalwerk heißt: 24 Capricci per Violino solo composti e dedicati agli artisti da N. Paganini. Oe. 10. Eine Bearbeitung von zwölf von ihnen durch Robert Schumann erschien in 2 Heften bereits in den Jahren 1833 und 35. Auch in Paris erschien ein Arrangement einzelner, des Namens des Bearbeiters erinnert sich Ref. nicht mehr. Die Lißt'sche Sammlung enthält 5 Nummern aus den Capriccis, die 6te ist eine Bearbeitung des bekannten Glöckchenrondos. Es kann hier von keiner pedantischen Nachbildung, einer blos harmonischen Ausfüllung der Violinstimme die Rede sein; das Clavier wirkt durch andere Mittel, als die Violine.

Gleiche Effecte, durch welche Mittel auch, hervorzubringen, war hier die wichtigste Aufgabe für den Bearbeiter. Daß sich Lißt aber auf die Mittel und Effecte

seines Instruments versteht, weiß Jeder, der ihn gehört. Es muß also gewiß vom höchsten Interesse sein, die Compositionen des, was kühne Bravour anbetrifft, größten Violin-Virtuosen des Jahrhunderts, Paganini, durch den kühnsten Clavier-Virtuosen der Jetztzeit, Lißt, ausgelegt zu erhalten. Ein Blick in die Sammlung, auf das wunderliche wie umgestürzte Notengebälke darin, genügt dem Auge, sich zu überzeugen, daß es sich hier um nichts Leichtes handelt. Es ist als ob Lißt in dem Werke alle seine Erfahrungen niederlegen, die Geheimnisse seines Spieles der Nachwelt überliefern wollte; er konnte seine Verehrung für den großen verstorbenen Künstler nicht schöner bethätigen, als durch diese bis in's Kleinste sorgfältig gearbeitete, wie den Geist des Originals auf das Treueste wiederspiegelnde Uebertragung. Wenn die Schumann'sche Bearbeitung mehr die poetische Seite der Composition zur Anschauung bringen wollte, so hebt Lißt, aber ohne jene verkannt zu haben, mehr die virtuosische hervor; er bezeichnet die Stücke ganz richtig mit „Bravour-Studien," wie man sie wohl auch öffentlich damit zu glänzen spielt. Freilich werden's ihrer Wenige sein, die sie zu bewältigen verständen, vielleicht nicht Vier bis Fünf auf der ganzen weiten Welt. Dies kann aber nicht abhalten, die Sache zu behandeln, als existire sie nicht. Den höchsten Spitzen der Virtuosität freut man sich wohl auch in einiger Entfernung nahe zu sein. Betrachten wir manches in dieser Sammlung Enthaltene freilich ge-

nauer, so ist kein Zweifel, daß der musikalische Grundgehalt mit den mechanischen Schwierigkeiten oft in keinem Verhältnisse steht. Hier aber nimmt das Wort „Studie" vieles in Schutz. Ihr sollt euch eben üben, gleichviel um welchen Preis.

Sprechen wir es also aus, daß diese Sammlung vielleicht das Schwierigste ist, was für Clavier je geschrieben, eben so wie das Original das Schwierigste, was für Violine. Paganini wollte dies wohl auch mit seiner schön kurzen Dedication „agli artisti" ausdrücken, d. h. nur für Künstler bin ich zugänglich. Und so ist es auch mit der Clavierstimme Lißt's; Virtuosen von Fach und Rang allein wird sie einleuchten. Dies der Standpunkt, von dem diese Sammlung zu beurtheilen ist. Eine zergliedernde Untersuchung übrigens des Originals mit der Bearbeitung müssen wir uns versagen, sie würde zu viel Raum kosten. Beide in den Händen geht es am besten. Interessant ist die Vergleichung der ersten Etude mit ebenderselben nach der Schumann'schen Bearbeitung, zu der Lißt selbst durch Abdruck der letzteren, Tact für Tact, sinnig auffordert. In der italiänischen Ausgabe ist es die 6te Caprice. Die letzte Nummer bringt die Variationen, die auch die Originalausgabe beschließen, dieselben, die H. W. Ernst zu seinem „Venezianischen Carnaval" angeregt haben mögen; die Lißt'sche Bearbeitung halten wir für das musikalisch Interessanteste des ganzen Werkes; aber auch hier finden sich, oft im kleinsten Raume von einigen Tacten, Schwierigkeiten

der immensesten Art, der Art, daß wohl Lißt selbst daran zu studiren haben mag. Wer diese Variationen bewältigt, und zwar in der leichten neckenden Weise, daß sie, wie es sein soll, gleich einzelnen Scenen eines Puppenspiels an uns vorübergleiten, der mag getrost die Welt bereisen, um mit goldenen Lorbeeren ein zweiter Paganini-Lißt zurückzukommen.

Preisquartett von Julius Schapler.

Wahrhaft deutsches Pech! Königliches Pech! Man schreibt ein Preisquartett aus, man findet eines heraus, man druckt die Partitur — und gleich auf dem Titel im Namen des Gekrönten selbst bleibt ein Druckfehler stehen! Schabler statt wie oben steht. Aber es thut nichts zur Sache. Loben wir lieber für's erste die Richter, die diesmal ein mehr als blos gutes, nach Form und Schulgesetz richtiges Stück herausgefunden, dann den Gerichteten, der aber auch mehr als eine blos gute Composition lieferte. Schon der Gedanke der Preisausschreiber gerade auf ein Quartett, war gut. Einmal, da die Gattung an sich eine so edle ist, eine höhere Bildung der Kämpfenden voraussetzt, dann, da in ihr ein bedenklicher Stillstand eingetreten war. Haydn's, Mozart's, Beethoven's Quartette, wer kennte sie nicht, wer dürfte einen Stein auf sie werfen? Ist es gewiß das sprechendste Zeugniß der unzerstörbaren Lebensfrische ihrer Schöpfungen, daß sie noch nach einem halben Jahrhundert aller Herzen erfreuen, so doch gewiß kein gutes für die spätere

Künstlergeneration, daß sie in so langem Zeitraume nichts jenen Vergleichbares zu schaffen vermochte. Onslow allein fand Anklang, und später Mendelssohn, dessen aristokratisch-poetischem Charakter diese Gattung auch besonders zusagen muß. Außerdem liegen noch in den späteren Beethoven'schen Quartetten Schätze, die die Welt kaum kennt, an denen sie noch Jahre lang zu heben hat.

So sind wir Deutsche denn keineswegs arm; aber es waren doch nur Wenige, die das Capital wirklich mehrten. Loben wir denn den Gedanken des Mannheimer Musikvereins, daß er hier anregte, und freuen uns, daß sein Gedanke erfreuliche Frucht getragen. Der Urtheile über das Schapler'sche Quartett sind verschiedene und abweichende gefällt; darin aber kamen sie überein, daß es etwas Besonderes, das sich nicht gleich auf den ersten Blick zu erkennen gäbe.

Wer die späteren Arbeiten Beethoven's kennt, wird anders sprechen. Der romantische Humor dieser namentlich hat auf den jungen Künstler gewirkt, und da er selbst ausgezeichneter Spieler und Kenner der Instrumente, für die er schrieb, war er wenigstens von einer Seite vor gänzlichem Mißlingen oder Extravaganz gesichert. Niemand leugne vor allem dem Quartett das Streben nach schöner Form ab. Im ersten Satze erscheint sie ganz rein und fest, im zweiten in humoristischen Verhältnissen, doch keineswegs verzerrt. Das Adagio hat etwas blassere Umrisse. Der letzte Satz entspricht aber

bis auf den etwas übereilten Rückgang dem ersteren an Schärfe und Regelmäßigkeit. Die Form ist also im Quartett das weniger Befremdende, als das Geistige. Hier spricht ein anderer Mensch zu uns als die hundert gewöhnlichen, dies fühlt man gleich. Der Philister freilich wirft alles durcheinander; was ihm nicht klar, nennt er romantisch; was er versteht, flößt ihm Hoffnung einer wiederkehrenden Zopfzeit ein; dann muntert er auf. Und dies freut am Quartettpreisgericht, daß es einmal einen sich anders und neu aussprechenden Künstler entdeckte, daß es an den theilweise ungestümen Charakter der Composition kein schulmeisterliches Maaß anlegte.

Gehört habe ich das Quartett leider nicht. Es hat mir aber innerlich wiedergeklungen, ich wüßte keine dunkle Stelle. Einen der Sätze besonders vorziehen möchte ich nicht; sie stehen auch in einem inneren Zusammenhange. Den Charakter in kurzen Worten zu bezeichnen: eine anfangs trübe elegische Stimmung steigert sich durch Humor und ruhigeren betrachtenden Ernst zu kühner energischer Thatenlust. Die Musik hat schon Aehnliches und zwar in derselben Folge ausgesprochen, und namentlich ließe sich das im Beethoven'schen Quartett in Amoll nachweisen. Ein bedeutendes Talent spricht es aber hier in seiner Weise aus und es ist wohl der Mühe werth, mit dieser Art und Weise sich vertrauter zu machen. Begrüßen wir denn das Werk als ein eigenthümliches, geistvolles, und weisen deutsche Quartettvereine darauf hin. Der Künstler aber stehe nicht

still und gebe bald wieder Beweise der thatkräftigen Stimmung, in der wir ihn zuletzt verließen. „Den Preis des Wettlaufs zu gewinnen, darf man nicht steh'n und sich besinnen" hat er sich selbst zum Motto gesetzt, und es gibt noch andere und höhere Wettläufe. Das Glück hat ihm schon einmal freundlich zur Seite gestanden; er verstehe und benutze den Wink.

Florestan.

Streichquartette.

H. Hirschbach,

Lebensbilder in einem Cyklus von Quartetten für 2 Violinen, Viola und Violoncello. 1stes Quartett. Werk 1.

J. J. H. Verhulst,

zwei Quartette für Violine 2c. Werk 6.

Zwei der obigen Quartette sind schon vor geraumer Zeit (s. Bd. II. S. 246 f. u. 265 ff.) als Manuscripte erwähnt worden. Wir begrüßten sie, jedes in verschiedener Weise, als die ersten größeren Resultate talentreicher Bestrebung, und bezeichneten namentlich das Talent des Erstgenannten als ein eigenthümliches poetisches, während uns das lebhafte bildungsfähige Naturell des jungen Holländers mit nicht minderer Theilnahme erfüllte.

Seitdem mögen beide junge Künstler noch fleißig fortgearbeitet haben; von dem Einen ist es bekannt, als Musikdirector eines Concertvereins drang sein Name schneller in die Oeffentlichkeit. Der Andere hatte einen

schwereren Stand; was kümmert sich die Welt um ein Dichterstübchen, wenn es nicht gerade auf der offenen Fronte eines Palastes gelegen? So erschien denn von seinen Compositionen bis jetzt nur die eine, das erste eines Cyklus von Quartetten, die er selbst „Lebensbilder“ nannte und mit Motto's aus Goethe's Faust überschrieb. —

Man sollte meinen, viele unserer Leser müßten begierig nach dem ersten Werke eines jungen Mannes greifen, der in dieser Zeitschrift schon manchmal zu ihnen gesprochen, der ihnen bekannt sein muß durch manche kühne Aeußerung. Man wird das Höchste von ihm verlangen, man wird ihn mit dem Maaße messen, mit dem er gemessen. Wer dies vornimmt, wird freilich an ihm auszusetzen finden, und viel. Trennt er aber den kritischen Menschen vom productiven, so wird er diesem die Theilnahme nicht versagen können, die wir Jedem zollen müssen, der sich mit eigner Faust eigne Bahnen sucht. Schmeicheln und gefallen will er nicht; sagt er's doch gleich in den Motto's selbst was er will: „Es möchte kein Hund so länger leben“ und „Ich grüße dich, du einzige Phiole, die ich mit Andacht nun herunterhole, in dir verehr' ich Menschenwitz und Kunst.“ Dies ist aufrichtig genug. Indeß schaudere man nicht zu sehr vor seiner Musik zurück als vor einer menschen- und lebensfeindlichen, grabe ihr auch nicht zu tief nach, ob sie den Sinn der Faust'schen Reden buchstäblich wiedergibt. Irren wir nicht, so sind die Ueberschriften erst später

hinzugekommen als die Composition beendigt war. Der Componist fand in ihnen etwas seiner ausgesprochenen Stimmung im Allgemeinen Verwandtes und sie passen auch zumeist nur auf den Charakter des ersten Satzes; die andern Sätze, obwohl auch ernst, zeigen ein weniger schwermüthig wildes Gesicht und halten die bekannten charakteristischen Zeichen solcher Sätze im Ganzen fest.

Gewiß, der Componist schrieb aus seiner Seele; ein heftiger Drang zum Schaffen spricht sich in allen Nummern seines Quartettes unverkennbar aus. Den flüchtigen Bestrebungen anderer jungen Componisten gegenüber haben die seinigen jedenfalls etwas Großartiges und Achtunggebietendes. Man sieht es, er will ein Dichter genannt sein, er möchte sich überall der stereotypen Form entziehen; Beethoven's letzte Quartette gelten ihm erst als Anfänge einer neuen poetischen Aera, in dieser will er fortwirken; Haydn und Mozart liegen ihm weit zurück. So hat er in der That manches mit dem französischen Berlioz gemein: kühne Schafflust, Vorliebe für große Formen, poetische Anlage, theilweise Verachtung des Alten — und auch das, daß er, wie jener, in früheren Jahren Mediciner, erst im 20sten sich ganz der Musik widmete. Der letztere Umstand ist erwähnungswerth. Wer früh das Handwerk lernt, wird früh ein Meister, und gerade die Jugend ist der Entwickelung gewisser Fertigkeiten am günstigsten. Das Glück aber einer frühzeitigen richtigen Leitung scheint unser Kunstjünger nicht genossen zu haben. Dagegen brachte er frei-

lich andere Kräfte mit zum Dienste der Musen, denen er sich nun ergeben, eine überhaupt vielseitigere Bildung, wie man bei der Kaste sonst nicht findet. Er ist der Geschichte vertraut, er kennt die Dichter aller Länder, die Kämpfe der Gegenwart in verschiedenen Beziehungen sind ihm nicht fremd geblieben. Was Wunder, wenn ein in andern Dingen so weit vorgeschrittener Jüngling nun auch in der Musik nicht mit dem ABC anfangen, wenn er gleich frei reden und dichten will. Im ersten frischen Anlauf gelingt auch Vieles; hin und wieder bricht aber doch die lückenhafte Bildung als Musiker hindurch, und man hat dann ungefähr das Gefühl wie nach einem orthographischen Schnitzer in einem sonst geistreich geschriebenen Briefe. Aehnlichem, und nur noch öfter, begegnet man in Berlioz'schen Compositionen. Wir wollen die einzelnen Stellen im Quartett nicht anführen, dem jeder Musiker die noch unausgebildete Hand anmerkt. Der Charakter des Ganzen, das darin vorwaltend deutsche Gepräge steht höher. Es ist Sinn und Wahrheit in diesem Lebensbilde, und was ihm an Meisterschaft abgeht, zeigen vielleicht schon die späteren, die den Cyklus vollenden sollen. Einstweilen glaube er uns nur noch dieses: wir lieben das Ringen der Jugend nach Neuem, und Beethoven, der bis zum letzten Athemzuge rang, steht uns als ein hohes Muster menschlicher Größe da; aber in den Fruchtgärten Mozart's und Haydn's stehen auch schwerbeladene Bäume, über die sich nicht so leicht hinwegsehen läßt, oder man

überhebt sich eines veredelnden Genusses zu seinem Schaden so lange, bis man nach anderen umsonst in der Welt umhersuchend endlich doch wieder auf jene zurückkommt, aber dann zu spät und oft mit einem erkalteten Herzen, das nicht mehr zu genießen, oder mit zitternden Händen, die nicht mehr zu bilden verstehen. —

In jene Fruchtgärten hat der andre junge Künstler, den wir oben genannt, bei weitem mehr hineingeschaut; man merkt es ihm an, er fühlt sich glücklich in seinem Berufe, Musiker zu sein; er will vor Allem Musik, schönen Klang; Faust'sche Nebengedanken hegt er nicht. Schon bei Besprechung einer seiner Ouverturen (Bd. III. S. 123 ff.) bezeichneten wir die Art seines Talentes und die ihm entsprechende Richtung; wir wüßten dem dort Gesagten kaum etwas hinzuzufügen. Als Quartettstylist im Besondern zeigt er eine entschiedene Befähigung auch dieser Gattung; er hat ihren wahren Charakter gefaßt, jede Stimme sucht sich selbstständig zu halten, sie winden und kreuzen sich oft interessant genug; nur manchmal überfällt ihn eine Art symphonistischer Furor, wo er den bescheidenen Vieren Orchesterwirkungen abzwingen möchte. Der Zeitfolge nach ist das mit Nr. 2. bezeichnete Quartett das zuerst entstandene. Es geht aus einer im Quartett wohl noch ungebrauchten Tonart, der in As dur, und hat seine Schwierigkeiten. In Form und Folge der Sätze strebt es sich den älteren oben genannten Meistern anzuschließen. Im Charakter herrscht Heiterkeit und Lebenslust vor, nur an einzelnen

Stellen von Aeußerungen sinnigeren Ernstes durchbrochen.

Die melodische Führung hat noch kein entschieden originelles Gepräge; einzelne lebhafte Ausbrüche erinnern an Mendelssohn'sches. Durchweg zu rühmen ist aber die Reinheit des Satzes in seinen oft künstlichen Verflechtungen. So kann denn das Ganze, gut einstudirt und vorgetragen, nur einen günstigen Eindruck hervorbringen. Der des zweiten Quartetts, das in D moll geschrieben, ist ein vielleicht noch günstigerer. Da beide kurz nach einander geschrieben scheinen, so finden sich wohl einzelne Aehnlichkeiten; jedenfalls bewegt sich aber der Componist im zweiten noch leichter und geschickter, wozu auch die leichtere Tonart beigetragen. Der erste Satz rauscht flüchtig vorbei; der zweite Hauptgesang, der fast einen Parenthesencharakter hat, könnte bedeutender sein, und wo er transponirt wiederkehrt, wundert die veränderte weniger gute Harmonie. Den Schluß wünschten wir ebenfalls bedeutender; er bricht zu kurz ab, als hätte der Componist die Lust an seiner Arbeit verloren gehabt. Im Adagio erhebt er sich aber zu einer erfreulichen Höhe der Stimmung. Der 3te und 4te Tact erinnern wohl an ein Mozart'sches Thema im Don Juan; das Stück durchzieht aber im Uebrigen eine so frische Empfindung, wie sie nur der Jugend eigen; gewisse kleine harmonische Täuschungen machen es ganz besonders anziehend. Das Scherzo bestimmt sich munter, aufgeräumt trotz der Molltonart; je kecker der Vortrag,

je mehr es wirken wird. Der letzte Satz fängt mit dem letzten der heroischen Symphonie an, beinahe buchstäblich. Ist das dem Componisten entgangen? Wenn nicht, warum ließ er es stehen? Bald aber hüpft ein eigener Gedanke hervor; Cello und Bratsche fangen sich zu necken an und das lustige Spiel geht hübsch von Statten. Der Knäul verwickelt sich mehr und mehr und droht sich zu verwirren. Doch löst sich das Ganze noch geschickt und schließt im hellen Dur etwas bombastisch, doch nicht, daß man dem Componisten deshalb gram werden dürfte. So seien denn die Bestrebungen dieses jungen Künstlers der Welt auf das lebhafteste empfohlen. Der eigentliche Lebenspunct eines Werkes läßt sich nie mit Worten nachweisen; darum spiele und höre man selbst. Der Künstler zeige sich aber bald wieder auf einem Terrain, auf dem Fuß zu fassen freilich nichts Leichtes ist; über dem äußerlichen Erfolg steht aber der innere Gewinn, den jede Kraftübung im Schwierigen davon trägt, und dessen Folgen sich der ganzen übrigen Wirksamkeit des Künstlers heilsam mittheilen.

Die Leonorenouverturen von Beethoven.
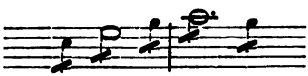
Mit Freuden wird sich Mancher jenes Abends erinnern, als das Leipziger Orchester unter Mendelssohn's Leitung uns alle vier Ouverturen zu Leonore nach einander hören ließ. Die Zeitschrift berichtete schon früher darüber. Wir kommen heute wieder darauf zurück, da so eben die 4te der Ouverturen (der Entstehung nach die 2te) im Stich erschienen ist, vor der Hand nur in Stimmen, denen aber bald die Partitur folgen wird.

Ueber die Reihenfolge, in der Beethoven die Ouverturen schrieb, kann kaum ein Zweifel sein. Vielleicht daß Mancher die eben erschienene für die erste halten könnte, die Beethoven überhaupt zu seiner Oper entworfen, da sie ganz den Charakter eines kühnen ersten Anlaufs hat, wie in der kräftigsten Freude über das vollendete Werk geschrieben scheint, das in den Hauptzügen sie im kleineren Raum widerspiegelt. Den Zweifel beseitigt aber Schindler's Buch auf das Vollständigste (S. 58). Nach dessen bestimmter Versicherung verhält es sich folgendermaßen damit. Beethoven schrieb erst die
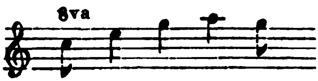
Ouverture, die später bei T. Haslinger als Werk 138 nach Beethoven's Tod erschien; sie wurde in Wien nur vor einer kleinen Kennerschaar gespielt, aber einstimmig für „zu leicht" befunden. Beethoven gereizt schrieb jetzt die Ouverture, die so eben bei Breitkopf und Härtel erschienen, änderte aber auch diese, woraus die bekannte in Cdur als Nr. 3. zu bezeichnende entstand. Die 4te Ouverture endlich in Edur schrieb Beethoven erst im J. 1815, als Fidelio wieder auf das Repertoir gebracht wurde.

Daß die dritte der Ouverturen die wirkungsvollste und künstlerisch vollendetste, darin stimmen fast alle Musiker überein. Schlage man aber auch die 1ste nicht zu gering an; sie ist bis auf eine matte Stelle (Part. S. 18) ein schönes frisches Musikstück, und Beethoven's gar wohl würdig. Einleitung, Uebergang in's Allegro, das erste Thema, die Erinnerung an Florestan's Arie, das Crescendo am Schluß — das reiche Gemüth des Meisters blickt aus allem diesem. Interessanter sind freilich die Beziehungen, in denen die 2te zur 3ten steht. Hier läßt sich der Künstler recht deutlich in seiner Werkstatt belauschen. Wie er änderte, wie er verwarf, Gedanken und Instrumentation, wie er sich in keiner von seiner Florestan'schen Arie losmachen kann, wie sich die drei Anfangstacte dieser Arie durch das ganze Stück hinziehen, wie er auch den Trompetenruf hinter der Scene nicht aufgeben kann, ihn in der 3ten Ouverture noch weit schöner anbringt als in der 2ten, wie er nicht

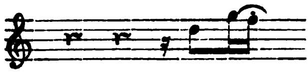
ruht und rastet, daß sein Werk zu der Vollendung gelange, wie wir es in der 3ten bewundern, — dies zu beobachten und zu vergleichen gehört zu dem Interessantesten und Bildendsten, was der Kunstjünger vornehmen, für sich benutzen kann. Wie gern möchten wir die beiden Werke Schritt vor Schritt verfolgen. Dies gelingt mit den Partituren in der Hand mit Genuß weit besser als mit Buchstaben auf dem Papier, weshalb wir nur in Kurzem die wesentlichen Unterschiede berührten. Noch eines Umstandes müssen wir gedenken. In der Partitur, die sich im Besitz der HH. Breitkopf und Härtel befand, fehlten leider zum Schluß einige Blätter. Zum Zweck der Ausführung in den hiesigen Concerten wurde diese Lücke durch eine entsprechende Stelle aus der 3ten Ouverture ergänzt, und diese in der gedachten Ausgabe durch Sternchen bezeichnet. Jedenfalls war dies das einzig Schickliche, das sich thun ließ. Der Dirigent hat nun aber freilich zu thun, das Orchester so anzutreiben, daß die Stelle



(21 Tacte vor dem Schluß) nicht zu langsam gegen den des Presto



hinterher komme. Der Uebelstand wäre vermieden worden, wenn man nach dem Tacte



der 2ten Ouverture (1ste Violinstimme, 9tes System, letzter Tact) vielleicht gleich mit dem *fff* der 2ten Ouverture auf S. 68 der Partitur fortgefahren wäre. Der Verlust der kleinen Varianten in der Instrumentation, den das gänzliche Aufgeben des Presto nach der ersten Lesart mit sich brächte, scheint uns kein großer.

Andrerseits muß man freilich die Pietät gelten lassen, die keinen Tact opfern wollte. Sollte sich aber in der Welt keine zweite Abschrift der Ouverture vorfinden, die auch den vollständigen Schluß enthielte?

Drei Preissonaten

für das Pianoforte componirt von C. Vollweiler in Petersburg, J. C. Leonhard in Lauban, J. P. E. Hartmann in Copenhagen.

Gekrönt v. Preisinstitut des Norddeutschen Musikvereins in Hamburg.

Obige Werke lassen sich füglich aus zwei Gesichtspuncten betrachten: als Preissonaten, — als Sonaten überhaupt. Diese könnten allenfalls Versuche sein und sie würden schon der würdigen Form halber, in der sie auftreten, die Sympathien des Kritikers für sich haben; an jene stellt man höhere Ansprüche, wie etwa an gekrönte Häupter selbst, die dem Volke vorangehen sollen in aller Art. Freilich in der Kunst gibt es kein Erbrecht; ihre Kronen wollen verdient sein; und an dem Lorbeer, ehe er auf einem Dichterhaupte fest sitzt, zerren oft tausend Hände und nicht in der besten Absicht. Künstlerische Wettkämpfe sind denn gut dazu, Talente schneller zu erforschen und der Welt bekannt zu machen. Zwar der Kritik sind sie deshalb noch nicht entzogen; aber der

Masse imponirt ein Preiscollegium immer, wie den Künstlern selbst, die sich ihm ja sonst nicht unterworfen haben würden. Daß aber offenbar Schlechtem von ausgewählten Richtern ein Kranz zugesprochen würde, wäre beispiellos. Verdienstliches mag denn auch durch den letzten Wettkampf einiges erzielt worden sein.

Von den drei Siegern war dem Publicum vielleicht nur der dritte bekannt; die zwei andern hätten vielleicht noch lange arbeiten und warten müssen, ehe ihre Namen der öffentlichen Aufmerksamkeit für werth befunden worden. Man weiß, der Ruf ist jetzt nicht mehr so wohlfeil als sonst; sie werden also die Gunst Apoll's zu würdigen verstehen. Sehen wir jetzt ab von allen äußerlichen Interessen und die Compositionen selbst etwas genauer an.

Die erste Sonate geht aus Gmoll. Die Folge der Sätze ist die gewöhnliche. Was sie musikalisch ausspricht, ist nicht neu, alles auch nicht Musik. Der Componist steht einigermaßen noch unter der Herrschaft des Virtuosen; doch bringt er nirgends geradezu inhaltloses Passagenwerk. Hier und da blickt Hummel als Vorbild durch, auch jüngere Componisten scheint er zu kennen und lieben. Das Instrument ist wirkungsvoll, in moderner Weise behandelt, wie denn der Componist überhaupt ein brillanter Spieler scheint. Sich als letzteren zu zeigen, gibt die Sonate vielfache Gelegenheit; deshalb spielt sie auch oft in die Concertform hinüber. Damit ist zugleich gesagt, daß ihr nicht jener ausdauernd
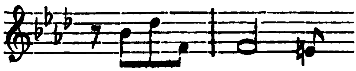
innige seelenvolle Charakter innewohne, wie z. B. Beethoven'schen Sonaten, namentlich der letzten Epoche. Wo wäre aber auch Gleiches oder nur Aehnliches zu finden? — Von den einzelnen Sätzen scheint uns der erste, wenn auch nicht von meisterlichem Guß, doch der frischeste und kräftigste. Die Partie, wo sich der Meister am sichersten erprobt, die Durchführung in der Mitte des Stückes bis zum Rückgang ist nicht uninteressant, doch etwas schwerfällig; der Componist hatte sich nach Gesdur (von G moll aus) verirrt, da gab es denn einen schweren Rückweg; der Spieler hat dabei gewiß dieselbe Empfindung, wie der Componist hatte während er schrieb. Einige triviale Stellen finden sich wie schon im 1ten Theile des ersten Satzes, so auch im Mittelsatze dieses (so S. 5 Syst. 2 von Tact 4 an, S. 7 Syst. 4 und 5, S. 9 Syst. 6). Dagegen gefällt uns der Schluß von S. 14 Syst. 4 an vorzüglich; die Einführung des ersten Thema's geschieht hier leicht, frei und wohlthuend. Es folgt ein Scherzo im 2/4 Tact, in derselben Tonart; es ist artig und hat ein anmuthiges Trio. Stellen wie S. 19 Syst. 2 von Tact 5 scheinen uns aber zu wohlfeil und gehören am wenigsten in eine Preissonate. Im Coda sagt uns bis auf einige verbrauchte Wiederholungen wieder der Schluß sehr zu. Das Andantino beginnt mit einem innigen Gesang, der an ein Motiv des 1sten Satzes anklingt; wir wünschten es in diesem Charakter festgehalten. S. 23 geräth aber der Componist in einen unbegreiflichen Zorn, der sich, wie oft bei Clavierspielern,

in massigen Octavengängen ausläßt. Diese Stelle verleidet uns den Satz. Das Finale wird durch ein paar Uebergangstacte mit dem Andantino verbunden; wir müssen ihn leider für den gehaltlosesten Satz der Sonate erklären, er ist nicht einmal in der Form gerathen und voll von Gemeinplätzen, wie wir sie wohl in Virtuosenstücken entschuldigen, nicht aber in Componistenleistungen. Es thut uns leid, die Meinung der HH. Preisrichter hier nicht theilen zu können. Das Talent, das sich in den vordern Sätzen ausspricht, hat sie offenbar die Schwächen des letzten übersehen lassen.

Wir kommen zur zweiten Sonate, vom Componisten Sonata quasi Fantasia genannt; sie ist mehr sonderbar als schön, in gewisser Art originell. Der Componist hat sich nämlich darauf caprizirt, die Sonate, sogar in ihren Nebentheilen, über ein Thema zu machen. Welche drückende Fessel er sich damit angelegt, wird er selbst am besten wissen; immer verdient aber eine solche Selbstbeschränkung ein gewisses Lob, das wir um so lieber spenden, je mehr wir überzeugt sind, daß es ihm Andere, die von der Schwierigkeit einer solchen Arbeit keinen Begriff haben, nicht spenden werden. Denn freilich — was hat er erreicht durch diese Sonderbarkeit? Sein Stück leidet an einer fast abmattenden Einförmigkeit und die Kunst ersetzt nicht, wo die Natur mangelt. Wir wissen wohl von Bach und andern verwickelt combinirenden Künstlern, wie sie auf wenige Tacte, oft Noten ganz wundersam gefügte Stücke gegründet, durch

die sich jene Anfangslinien in unzähligen Verschlingungen hindurchziehen, von Künstlern, deren inneres Ohr so bewunderswürdig fein schuf, daß das äußere die Kunst erst mit Hilfe des Auges gewahr wird. Aber sie waren Meister der ersten Ordnung, denen in Laune gelang, was dem Jünger Schweißtropfen kostet. Ihre tiefe harmonische Kunst gewährte wenigstens von dieser Seite ein Interesse. Der obigen Sonate und ihrem Componisten wollen wir den besten Willen und das ernste Streben, aus Wenigem Viel hervorzuzaubern, nicht absprechen; aber der Eindruck seiner Composition spricht dafür, daß er mit seiner Arbeit etwas Undankbares unternommen, daß er seine Kräfte in einer unnatürlichen Spannung versucht, die auch dem wohlwollenden Beschauer ein Mißbehagen verursachen muß. Noch dazu ist das Grundthema nicht einmal sein eigen und unterscheidet sich nur rhythmisch vom ersten Thema der Beethoven'schen A-Sonate für Pianoforte und Violine, oder, geht man noch weiter zurück, von der Fuge in G moll aus dem wohltemperirten Clavier von Bach. Andrerseits erinnert die Art seines Auftretens an die letzte große Sonate in C von Beethoven. Davon abgesehen, so hat der Componist aus ihm gemacht, was es nur irgend hergab. Es erscheint in wohl 50 verschiedenen Gestalten, als Melodie, als Baß, als Mittelstimme, per augmentationem simplicem und duplicem, desgleichen per diminutionem, wohl auch in Engführungen rc. rc. Im ersten Satze interessirt das noch. Beginnt

aber das Adagio wieder mit der Figur, dann das Scherzo, und dann das Finale, und, wie gesagt, nicht allein in dem Haupt=, sondern auch in den Nebenthema's, so möchte sich das Ohr apathisch abwenden, das so unbarmherzig von dem



verfolgt wird. Dies ist das Zuviel der Durchführung, das nahe an künstlerische Absicht grenzt; statt lebendiger That trockne Formel. Aber auch dieser Art der Composition wollen wir nicht entgegentreten, sobald sie sich gibt als was sie ist, als Studie für den jungen Componisten selbst. Für eine Preissonate aber, um die sich ein eben ertheilter Lorbeer anschmiegt, halten wir die Sache für zu gemacht. Im Uebrigen sind wir, wie gesagt, weit entfernt, dem Componisten ein schätzenswerthes Talent, das bei guten Mustern in die Schule gegangen, abzusprechen. Er will nur vielleicht zu viel und tödtet am Ende den Rest Naivetät, der noch in ihm sein mag. Sagt ihm das nie eine innere Stimme? Oder ist er schon glücklich an jenem Kreuzweg vorüber, wo sich Natur und Affectation trennen?

Die dritte Sonate liegt uns noch vor, dieselbe, die den letzten Preis davon getragen. Da blickt uns denn gleich ein sinniges Gemüth entgegen; im schönen Flusse der Gedanken bewegt sich die Composition vorwärts; neue treten hinzu, die alten tauchen wieder auf; sie um=

schlingen sich, trennen sich wieder. Wie eine schöne Gruppe löst sich das Ganze und verschwindet leicht und anmuthig, wie es begonnen. Nach diesem Stücke fühlt man den Druck einer Künstlerhand; nur einer solchen konnte das gelingen. Eine Romanze hebt an, nach einem etwas herben Vorspiele, diese selbst; mit mildem Ernst wird uns was erzählt, was wir schon gehört zu haben glauben. Das Ganze fesselt noch immer, wenn es uns auch nicht den ersten Satz vergessen macht. Ein Scherzo folgt der hübschesten Art; in anmuthiger Folge wechseln starke und leise Stimmen und nahen und fliehen; das Trio erklingt wie die Mahnung eines Freundes; aber das Necken der ersteren beginnt von neuem. Das Finale weicht vom früheren anziehenden Novellencharakter der Sonate etwas ab und greift zu stärkeren Farben, gleich als hätte der Componist ein Orchesterstück damit ersetzen wollen. Es gefällt uns an der Sonate am wenigsten; immer aber gewahrt man auch an ihm die tüchtige Hand eines Musikers, der mit Absicht etwas Künstlicheres liefern wollte. Dieser vor Allen, klang es nach der Sonate in uns, gebührt ein Preis, und in ihr wieder vor den andern dem ersten Satze. Wenn wir in der ersten (von Vollweiler) einen Clavierspieler erkannten, der sich mit Talent auch der Composition zugewendet, in der andern (von Leonhard) einen Musiker, der sich den Weg zur Vollendung durch Verstandesspiele in etwas zu erschweren scheint, so spricht aus der von J. P. E. Hartmann der Künstler zu uns, der uns ver-

söhnt durch die harmonische Ausbildung seiner Kräfte, der, Herr der Form, kein Sclav seiner Gefühle, uns überall zu rühren und fesseln versteht.

Dies ist unsere Meinung, und weicht sie einigermaßen von der der Preisrichter ab, so sei damit in keinem Falle ihr guter Wille in Zweifel gezogen, das Verdienst nach Würden zu belohnen. Aber es ist schwieriger, aus funfzig Menschen die besten herauszufinden, als aus dreien. Und dann — auch wir können irren, unsere Absicht aber war die beste. —

Liederschau.

H. F. Kufferath, sechs Lieder von R. Burns mit Begleitung des Pianoforte.

Werk 3.

Burns ist der Lieblingsdichter der jetzigen jungen Componisten. Gewiß hat der poetische „Pflüger von Dumfries" es nie vermuthet, daß seine Lieder, zu denen er meistens durch alte Volks-Melodieen angeregt wurde, nach beinahe hundert Jahren so viele andere Weisen erwecken würden, auch jenseits des Kanals. In Herrn Kufferath hat er einen sehr begabten Sänger gefunden. Der Ton der Lieder ist glücklich und athmet schottischen Charakter. Eine gewisse Einförmigkeit der Melodieen erscheint hier als unvermeidlich; sie gleichen sich alle sehr, namentlich im 1ten und 4ten Liede, die zugleich an das unter dem Titel „Michelemma" bekannte italiänische Volkslied erinnern. Im Uebrigen zeigt der junge Componist in allen Talent und Geschmack, in vielen einzelnen Zügen auch die feinere Bildung des modernen Künstlers, so daß dies sein erstes Gesangwerk dem Musiker wie dem Laien gleich

willkommen sein muß. Noch haben die Lieder fast durchgängig das Besondere, daß die Clavierbegleitung meist mit der Melodie zusammengeht, so daß jene auch ohne Gesang selbstständig bestehen könnte. Es ist dies gerade kein Vorzug einer Liedercomposition und namentlich für den Sänger beengend; wir begegnen ähnlichem aber bei allen jungen Componisten, die sich vorzugsweise früher mit Instrumentalcomposition beschäftigten. Dies hindert aber nicht, den Liedern des unsrigen innerlichen Gesanggehalt zuzusprechen, wie sie sich denn auch sehr leicht singen und rasch anklingen. Der Componist zeige sich noch oft auf dem Gebiete, auf dem er so glücklich und aufmunterungswerth begonnen. —

Carl Zöllner, Liebesfrühling von F. Rückert. Neun Lieder mit Begleitung des Pianoforte.

Diese Lieder erheben sich weit über die Mittelmäßigkeit, wie sie in neuester Zeit im Liederfach wahrhaft entsetzend überhand genommen. Wir machen doppelt aufmerksam auf sie, die im Anfange schlicht, wohl gar etwas prosaisch erscheinend, bei genauerer Bekanntschaft immer mehr gewinnen müssen und einen wahren Gesangsmenschen verrathen, wie wir unter Hunderten nur zu einzelnen finden. Jene Schlichtheit geht namentlich die Begleitung an, die, umgekehrt wie bei den vorher angezeigten Liedern von Kufferath, ohne Gesang beinahe dürftig

und bedeutungslos zu nennen wäre. In denen von Zöllner liegt die Kraft in der Melodie der Gesangstimme; sie eben in ihrer ganzen Innigkeit zu würdigen, dazu gehört ein Sänger, der auch zu sprechen versteht, und wie sie jeder Bewegung des Gedichtes liebend nachfolgt, so wollen wir es auch durch den Sänger wieder empfinden. Wie oft wird uns das geboten? gute Liedersänger sind fast noch seltener als gute Liedercomponisten. Die Zöllner'schen Gesänge gradezu zu entstellen, würde zwar nur völlige Talentlosigkeit vermögen, sie sind dazu zu natürlich und stimmrecht; sie aber gegen oberflächliche Auffassung und vornehme Geringschätzung zu wahren, dazu kann ein öffentliches Wort wohl beitragen. Wir möchten so die Lieder einem edeln Gestein vergleichen, wie es sich oft unter unscheinbarer Erdrinde verbirgt; es gehört Fleiß und Liebe dazu, es hell an's Tageslicht zu fördern. Dann aber gewiß wird man sich des echten reinen Glanzes erfreuen, den sie ausstrahlen. Rückert, der Deutsche durch und durch, — nur von „östlichen Rosen" zuweilen überstrahlt, — war auch gerade der Dichter, der dem Componisten besonders zusagen mußte. Im „Liebesfrühling" steht Blüthe an Blüthe; die deutschen Componisten sind erst seit Kurzem dahinter gekommen. Der schönsten Texte einige hat sich auch Zöllner gewählt. Den Preis als Composition zollen wir vor Allem dem „O weh des Scheidens;" hier ist die Einfachheit zugleich Tiefe, das Gedicht leibhaftige Musik geworden; es ist ein schönes Lied und würde einem

Beethoven nicht zur Unehre gereichen. Nach diesem fesselt uns das „Wenn die Rosen aufgeblüht“ durch inniges Verständniß des Gedichtes, das nicht leicht zu componiren war. Die erste Hälfte, die recitativische Wendung, scheint uns ausgezeichnet, der Schluß nur erinnert an Weber. Vortrefflich aufgefaßt, im altdeutsch poetischen Tone, ist auch das Duett „Seligster Wunsch“ und namentlich der Schluß von rührender Innigkeit. Das „Mein Sehnen, mein Ahnen“ ist aus dem Herzen gesungen, ähnelt aber in etwas einer Marschner'schen Arie aus Hans Heiling, wie denn Beethoven, Weber und Marschner unverkennbare Vorbilder des Componisten sein mögen. Im Liede „Warum willst du andere fragen“ gefällt uns entschieden die zweite Hälfte bis auf den tremulirenden Schluß, für den wir lieber einfach aushaltende Accorde gesetzt wünschten. Nr. 6 hat einen innigen Grundton, der sich aber in der Mitte des Liedes etwas trübt durch einige mühsame Modulationen; auch der zweite Tact, obwohl melodisch gut gesungen, auf dem Worte „Busen“ gefällt uns nicht; er scheint uns für die Braut, die Rückert meint, nicht jungfräulich, nicht keusch genug. Von den zwei Volksliedern sagt uns das erste zu; es will gut gesungen und gesprochen sein. Das andere ist das am wenigsten bedeutende des Heftes, welches wir denn nach treuester Ueberzeugung Allen empfehlen, die mehr als singen, die auch denken und sprechen wollen, zur nachhaltigen Freude ihrer wie Anderer. —

Henry Hugh Pearson, 6 Lieder von Robert Burns für eine Singstimme mit Pianoforte.

Werk 7.

Ein eigenthümlicher Geist weht uns aus diesen Gesängen, nicht der eines Meisters, aber der einer interessanten ausländischen Persönlichkeit. Die Lieder leiden fast sämmtlich noch an einer gewissen Ueberfülle, wie sie theils Unsicherheit im Technischen, theils die Absicht, Alles gleich möglichst gut machen zu wollen, in jungen Componisten oft erzeugen. Beides, hoffen wir, wird sich mit dem reiferen Alter durch Uebung und Selbsterkenntniß mildern. Um es kurz zu sagen, es scheint uns zu viel Aufwand gerade an diese Texte verschwendet; es sind zu viel Noten zu den einfachen Worten. Das Lob des Fleißes soll damit dem jungen Künstler in keiner Weise vorenthalten sein; gerade die warme, liebevolle Behandlung, die aus den einzelnen Liedern spricht, nimmt uns für ihn ein; aber er that zu viel und fehlte ästhetisch, während er freilich überall das Beste wollte. Die Burns'schen Gedichte lehnen vornherein, zum größten Theile wenigstens, jene breitere Form der Behandlung ab, wie sie in der Composition ersichtlich ist; es sind wohl Ergüsse einer wahrhaften Dichterstimmung, aber immer schlicht, kurz und bündig; darum lieben ihn die Componisten auch so sehr, darum fügen sich seine Worte wie von selbst zum Liede, und am natürlichsten in jene Form, wie sie dem wirklichen Volksliede eigen

ist. Der Componist wollte aber mehr als dieses; er gibt meistens große ausgeführte Stücke, die wohl einen strebsamen Musiker verrathen, mit der naiven Form der Gedichte aber im Widerspruche stehen; oft hat seine Musik sogar einen dramatischen oder theatralischen Anstrich, und hier scheint er am weitesten vom Ziele zu sein. Halten wir also die Auffassung der Gedichte für zum Theil verfehlt, und namentlich das 1ste, 3te und 5te Lied für viel zu anspruchsvoll und schwerfällig, so müssen wir doch auch in diesen manches Eigenthümliche anerkennen und vor allem ein charakteristisches Etwas, eine kräftige edelmännische Gesinnung, wie wir sie an so vielen seiner Landsleute zu finden gewohnt sind. Dies läßt sich nicht mit Worten nachweisen; dies muß Jedem sympathisch aus seiner Musik entgegen wehen. Jedem kräftigeren männlichen Ausdruck, wenn er freilich wie hier auch noch nicht ganz gebildet erscheint, müssen wir aber das Wort reden in der musikalischen Gegenwart, die sich so überwiegend und gerade in ihren beliebteren Meistern zum Entgegengesetzten neigt, als ob nicht noch vor Kurzem ein Beethoven gelebt, der es sogar in Worten ausgesprochen: „dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geist schlagen; Rührung paßt nur für Frauenzimmer.“ Daran aber denken die Wenigsten und sinnen gerade auf stärkste Rührung. Man sollte sie zur Strafe sämmtlich in Weiberkleider stecken. Also Schluchzen und Weinen ist die Sache unsers Engländers nicht; er gibt markigere Melodieen als man sie gemeinhin in deutschen

Liederheften findet, und dies macht ihn uns werth. Sollten wir einzelne der Lieder hervorheben, die uns am meisten zugesagt, so sind es „John Anderson" und das Soldatenlied," jenes ist ganz von dem wehmüthigen Tone durchdrungen, der das Gedicht in so hohem Grade beseelt, und hat trotzdem charakteristische Kraft; im „Soldatenlied" umspielt uns ein Anklang an das Marlboroughlied mit eignem romantischen Reiz, daß wir uns in die schottischen Hochlande versetzt fühlen. Die Lieder sind wohl ursprünglich auf das Englische componirt; doch stehen auch deutsche Worte dabei. —

Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncello.

Alexander Fesca,

2tes großes Trio. Werk 12. — 3tes großes Trio. Werk 23.

Leider liegen uns von diesen, wie den meisten später zu besprechenden Trio's, keine Partituren vor; auf Infallibilität des Urtheils machen die folgenden Zeilen daher keinen Anspruch, und mögen mehr als ein Hinweis auf die neuen Erscheinungen im Gebiete der Triocomposition, denn als kritisches Spiegelbild gelten. Ueberdies sind die einzelnen Verfasser bekannt genug, so daß Jedermann weiß, was er ungefähr von ihnen zu erwarten hat, was nicht.

Das erste Trio des obengenannten jungen Componisten besprach die Zeitschrift schon vor längerer Zeit, und sagte dort „es habe eine Schmetterlingsnatur, wo nicht der ganze Componist selbst." Dieser Ausspruch, gut wie schlimm zu deuten, findet auch auf seine zwei spätern Trio's Anwendung. Wie jenes, zeichnet offenbar auch diese ein rasches, flüchtiges Wesen aus, wie es uns wohl auf Augenblicke gefallen kann. Ein ganzes

Künstlerleben aber schmetterlingsartig durchzubringen, scheint uns dieses denn doch zu kurz. Wir wissen nicht, ob Hr. Fesca dies im Sinne hat; aber die Anlage geht ihm dazu nicht ab. Er hüte sich also. Die giftigen Blumen sind hier der Beifall des gewöhnlichen Haufens, gewisse Blicke sentimentaler Frauen. Der wahre Künstler gedeiht aber nur anderswie, — in der Einsamkeit oder im Umgange mit Künstlern, und nichts entnervt mehr, als der Beifall Mittelmäßiger. Tiefe kann sich freilich Niemand geben; aber lernen und streben soll man immer. Wir wissen in der That an beiden Trio's nichts auszusetzen, als die mittelmäßige Stufe, die sie überhaupt einnehmen; auf dieser leistet der Componist gewissermaßen schon Vollkommenes, die Form wird ihm leicht, es fehlt ihm nicht an hübschen Melodieen, er schreibt dankbar für den Spieler; eine gewisse jugendliche Offenheit steht ihm ganz besonders an. Aber die Form ist auch bequem und gewöhnlich, den Melodieen fehlt es an mannichfaltigem Ausdruck, und vergebens würde man in beiden Werken nach eigenthümlicherem, höherem Aufflug, ja nur nach dem Willen dazu suchen. Mit einem Worte, der Componist scheint mit seinem Talent, mit dem, was er bis jetzt gelernt, zufrieden, und glaubt damit für sein Leben auszukommen, was wir mehr wünschen als glauben möchten. Doch fürchten wir auch nicht zu viel! Hat doch jedes Künstlerleben seine Ferienzeiten, wo es sich bequem schaukeln möchte auf der Gegenwart; die ihn dann zu neuer Arbeit ruft,

die Stimme wird nicht ausbleiben. Der Deutsche hat so große Vorbilder hoher Männlichkeit; an diese blicke der Jünger zuweilen hinauf, wie an Bach, der alle seine vor dem 30sten Jahre geschriebenen Werke als für nicht existirend erklärte, an Beethoven, der noch in seinen letzten Jahren einen „Christus am Oelberg" nicht verwinden konnte. Wird es euch, junge Künstler, da manchmal nicht bange, was nach etwa 50 Jahren ihr über eure Compositionen beschließen werdet? Aber freilich, was Könige wegwerfen, das verschlingen die Krämer noch gierig genug. Gewiß ihr verbrennt keines eurer unsterblichen Werke, und so erfreut euch denn eures kurzen Lebens, aber scheltet die Zukunft auch nicht, wenn sie vergessen hat. Ein Totalurtheil über die neuern Werke des Hrn. Fesca liegt in dem Vorigen eingeschlossen; im Detail mögen sie gewiß noch manches enthalten, was eines besonderen Lobes werth wäre, das uns wegen Mangels einer Partitur entgangen. In der Auffassung des ganzen Künstlercharakters glauben wir aber nicht fehlgeurtheilt zu haben, und so wollen wir uns und Andere in der Zukunft, die Alles klar macht, wieder an diese Zeilen einmal erinnern.

W. Reuling, großes Trio ꝛc.
Werk 75.

Die Werkzahl läßt schließen, daß wir es hier mit einem geschickten Musiker zu thun haben. So scheint es auch nach der Clavierstimme und theilweisen Vergleichung der anderen Stimmen mit dieser, was uns den Mangel einer Partitur ersetzen mußte. Der Componist ist überdies einer der Capellmeister am Kärnthnerthortheater in Wien, der sich noch jüngst durch eine Oper bekannt gemacht. Wir haben es mithin in keinem Fall mit einem Novizen zu thun. Irren wir nicht, so wurde ihm bei Aufführung seiner Oper zum Hauptvorwurf gemacht sein Schwanken zwischen deutscher und italiänischer Schule, so daß keine der Parteien, wie sie in Wien auf das schroffste sich gegenüber stehen, sich mit dem Werke befriedigt erklärte. Hundert anderen Wiener Componisten ist schon das Nämliche mit dem nämlichen Erfolge gesagt worden; sie wollen das Eine und können das Andere nicht lassen, wollen Künstler sein und auch dem Plebs gefallen. Das hundertfältige Mißlingen solcher Bestrebungen, hat es ihnen noch nicht die Augen geöffnet, daß auf diesem Wege nichts zu erreichen ist, daß nur einer zum Ziele führt, der: nur seine Pflicht gegen sich als Künstler und die Kunst zu erfüllen? — Wir knüpfen diesen Vorwurf an dieses Trio, das, obgleich vielleicht im schwächern Grade als jene Oper, eine ähnliche Tendenz, wie sie in jener Ansicht ausgesprochen,

zu verfolgen scheint. Wie gesagt, wir glauben, daß das deutsche Künstlerelement in dem Componisten zur Zeit noch überwiege; aber der entschiedene Fortschritt beginnt erst mit dem entschiedenen Aufgeben alles dilettantischen Behagens, aller italiänischen Einflüsse. Haben wir Deutsche denn keine eigenthümliche Gesangweise etwa? Hat nicht die jüngste Zeit gelehrt, wie es in Deutschland noch Geister und Meister gibt, die der Gründlichkeit die Leichtigkeit, der Bedeutung die Grazie beizugesellen wissen? Spohr, Mendelssohn und Andere, sie wüßten nicht auch zu singen, nicht auch für den Sänger zu schreiben? Dies ist's, worauf wir die deutsch-italiänische Zwitterschule aufmerksam machen möchten, wie sie namentlich in Wien ihre Anhänger hat. Es geht nicht: die höchsten Spitzen italiänischer Kunst reichen noch nicht bis an die ersten Anfänge wahrhafter deutscher; man kann nicht mit dem einen Fuß auf einer Alpe und mit dem andern auf bequemem Wiesengrunde stehen. Daß in dem Componisten, von dem wir sprechen, ein edlerer Trieb vorwalte, zeigt schon die Gattung, für die er schrieb. Im Kammerstyl, in den vier Wänden, mit wenigen Instrumenten zeigt sich der Musiker am ersten. In der Oper, auf der Bühne, wie vieles wird da von der glänzenden Außenseite zugedeckt! Aber Auge gegen Auge, da sieht man die Fetzen alle, die die Blößen verbergen sollen. Freudig erkennen wir es denn an, daß uns auch aus der Kaiserstadt wieder einmal ein Werk kömmt, das wenigstens einer gediegenen Kunstform zu-

fällt, mit Bedauern sagen wir's, aus derselben Stadt, der vordem geweihten, die „manch ein guter Geist betrat," derselben, die uns gerade unsere Meistertrio's, die Beethoven'schen und Schubert'schen brachte. Früher hieß der Wiener Hofcomponist W. A. Mozart, jetzt ist es Gaetano Donizetti geworden und mit einem Gehalte, der seinem innern schwerlich entspricht. Das ist in wenig Worten die Geschichte Wiens von sonst und jetzt. Scheint denn leider in jener Residenz für einige Augenblicke der Italianismus gesiegt zu haben, so wollen wir guten deutschen Philister, die noch auf Bach und Andere etwas halten, dennoch so lange wie möglich Stand halten, und wenigstens in der Stube so viel gute Musik machen, als wir sie im Theater nicht zu hören bekommen. In diesem Sinne sei denn auch das Trio begrüßt, und klimme der Componist, wie jeder, der es kann, auf schöner Kunstleiter weiter, die zu vielleicht bescheideneren aber dauerhafteren Triumphen führt, während das morsche, mit Allerhand-Kränzen behangene Gerüst italiänischer Marktschreierei doch über kurz und lang einmal wieder zusammenstürzt. —

H. Marschner, großes Trio ꝛc.

Werk 111.

Es ist dies Trio das erste größere Kammermusikstück von Marschner, das wir kennen lernen. Und wie es an einem älteren Künstler immer erfreut, wenn er sich in neuen Gattungen versucht, gleichsam zum Selbstgeständniß, daß er sich selbst noch nicht am Ziele glaube, daß er noch ein warmes Streben in sich bewahre, so waren auch wir über die Erscheinung erfreut, deren genauere Bekanntschaft unser günstiges Vorurtheil auch nichts weniger als abschwächte. Zwar wir sind nicht blind gegen die einzelnen Mängel auch dieses Werkes, gegen jene schwächeren Partieen der Composition namentlich in den zweiten Thema's und in der sogenannten Verarbeitung, wo der Componist zu rasch verfahren, zu schnell mit dem zuerst Gefundenen sich begnügt; dagegen thut aber die Marschner'n immer eigenthümliche Frische wohl, die forteilende Bewegung des Ganzen, die sichere Hand, mit der er die einzelnen Sätze charakteristisch hinzustellen weiß. Man findet somit in dem Trio ungefähr denselben Künstler wieder, als man ihn aus seinen großen dramatischen Arbeiten kennt. Das Einzelne, das Detail ist nicht immer das Vorzügliche; das Ganze aber ist es, die Totalwirkung, die den Mangel kunstreicher gediegener Detailarbeit wenn nicht vergessen, so doch übersehen läßt. Wenn wir unter Vorzügen der Detailarbeit jene Selbstständigkeit und lebendige Fortbewegung der ein-

zelnen Stimmen, jene bedeutungsvollere Behandlung auch der Uebergangsstellen (so z. B. wenn sich der Satz aus der Moll- in die Durtonart wendet), jene feineren Bezüge zwischen dem Hauptthema und der Verarbeitung der anderen Motiven meinen, wie wir es z. B. in Beethoven'schen Compositionen, die Totalwirkung keineswegs beeinträchtigend, wiederfinden, so werden uns einsichtsvolle Leser verstehen. Bei Marschner dominirt meistens die Oberstimme; zu tieferen Combinationen zu gelangen, ist es als gönne er sich die Zeit nicht; es reißt ihn unwiderstehlich nur nach Ende, nach der Vollendung des Stückes hin. Aehnlich dem wirken auch seine Compositionen; man fühlt sich fortgerissen, geblendet; große Talentzüge blitzen uns überall entgegen; bei genauerer Untersuchung stellen sich aber auch die oberflächlicher behandelten Seiten der Composition heraus. In einem Bilde zu sprechen, er gibt uns die goldenen Früchte seines Talentes in oft irdenen Schaalen. Seien wir denn vor allem dankbar gegen jene, gegen die Lichtseiten des Trio's. Wie gesagt, es bildet — bis auf das Adagio, das uns nicht zu gleicher Zeit mit den andern Sätzen entstanden zu sein scheint, — ein lebendiges wirkungsvolles Ganzes. Die Tonart ist im Anfang- und Schlußsatz, wie im Scherzo G moll, die des Adagio's das in dieser Folge befremdende As dur. Jene Sätze haben sämmtlich einen wilden, leidenschaftlichen Charakter, während das Adagio den ganz entgegengesetzten der Mildheit und Ruhe trägt. Der Umstand, daß das

Adagio im letzten Satze wieder zum Vorschein kommt, könnte unsere Vermuthung, daß es zu anderer, früherer oder späterer Zeit als die andern Sätze geschrieben sei, etwas schwankend machen. Doch weiß man, wie einem gewandten Componisten solche Rückblicke oft mit leichter Mühe auch nach Abschluß eines Satzes noch gelingen. Im Uebrigen geschieht jener Rückblick in sehr zarter Weise und thut gerade im unruhigen Treiben des letzten Satzes wohl. Das Adagio selbst hat eine reizende, Marschner'n ganz eigenthümliche Gesangweise; wir halten es für das Ursprünglichste im ganzen Trio. Das Violoncellsolo, das sie beantwortet, ergeht sich dagegen zu breit unserer Meinung nach und scheint uns auch in melodischem Bezug zu gewöhnlich, fast theatermäßig. Wo sich Marschner schon oft mit Glück bewegt, in der Sphäre des Spuk- und Mährchenhaften, thut er es auch im Trio mit Wirkung, im ersten Satze weniger, im Scherzo und Finale aber mit offener Lust an seinen Gebilden; diese letzteren Sätze sind auch die humoristischsten. Einige leichte Anklänge an das Franz Schubert'sche Trio in Es dur erwähnen wir flüchtig.

Das Trio wird sich, glauben wir, verbreiten; wir sind nicht überreich an geistvollen Werken der Art, und dies letztere Prädicat gebührt dem Trio in jedem Fall. In der Ausführung bietet es keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten, namentlich ist das Clavier wirksam behandelt.

Louis Spohr, Trio ꝛc.

Werk 119.

Auch das Trio dieses verehrten Meisters ist, soviel wir wissen, seine erste derartige Composition. Dieselbe freudige Bemerkung, die wir schon beim Eingang der Anzeige des Marschner'schen Trio's aussprachen, müßten wir also bei diesem wiederholen. Und das unterscheidet eben die Meister der deutschen Schule von Italiänern und Franzosen, das hat sie groß gemacht und durchgebildet, daß sie sich in allen Formen und Gattungen versuchten, während die Meister jener andern Nationen sich meistens nur in einer Gattung hervorthaten. Wenn wir daher einige der beliebten Pariser Operncomponisten hier und da z. B. „große Künstler" genannt finden, so möchten wir erst fragen: wo sind denn eure Symphonieen, eure Quartette, eure Psalmen ꝛc.? wie könnt ihr euch mit deutschen Meistern vergleichen wollen? So hat auch Spohr fast in allen musikalischen Formen gearbeitet vom Oratorium bis zum Lied, von der Symphonie bis zum Rondo für ein Instrument, und diese Vielseitigkeit ist nicht das Geringste, was ihn uns verehrungswürdig macht. Seine neue Gabe müssen wir denn als eine neue Blüthe seines reichen Geistes begrüßen, die im Kranze seiner Schöpfungen sich gar wohl mitblicken lassen darf. Zwar Duft und Farbe sind dieselben, die wir schon kennen. Aber es scheint eine unerschöpfliche Gemüthstiefe gerade in diesem Künstler zu liegen, daß

er uns immer zu fesseln versteht, so sehr er sich auch gleichbleibt. Gewiß, Spohr könnte alles ohne seinen Namen herausgeben, man würde ihn auf den Augenblick erkennen. Von keinem Künstler der Gegenwart ist das in demselben Maße zu behaupten. Auf etwas Anderes noch gründet sich aber das Interesse, das wir immer für seine Schöpfungen hegen müssen, nicht allein auf den Zauber seiner Eigenthümlichkeit, sondern auf seine reiche Kunstbildung, auf die rein musikalischen Schönheiten im Gegensatz zu den charakteristischen seiner Individualität. Denn es kann uns aus einer Musik ein bedeutender Charakter entgegentreten und ihr doch viel zur Meisterhaftigkeit fehlen. Spohr gibt uns Alles in meisterhafter Form, und selbst Gekanntes in gewählter Gewandung. Er wird nicht müde, seinem Werke die größte Vollendung zu geben. Man sehe z. B., wie er das erste Thema des 1sten Satzes seines Trio's, so oft es wiederkommt, neu harmonisirt. Ein bequemer Künstler hätte es ohne Mühe einmal wie das andremal gemacht. Von seinem gewissenhaften Fleiß, der sich mit dem vorrückenden Alter des Künstlers eher gesteigert als vermindert zu haben scheint, haben Manche gar keine Vorstellung; es rächt sich aber auch genug an ihren Werken. Doch was bemühen wir uns, Spohr's große Künstlertugenden auseinandersetzen zu wollen, worüber die Welt schon längst einig ist. Auch das Trio ziert seinen Meister; es ist aus einem Guß von Anfang bis Ende, und nur das Adagio nach unserer Meinung etwas

matter. Die anderen Sätze haben die eigenthümlichsten Vorzüge; der erste ist ein feines Gewebe, von sicherer Hand kunstreich ausgeführt. Das Scherzo gehört zu Spohr's vorzüglichsten, die er geschrieben; man verlangt es wieder und wieder zu hören. Der letzte Satz hat ein durch Spohr selbst etwas allgemein gewordenes Motiv, im Ganzen herrscht aber ein außerordentlicher Schwung, das Violoncell-Pizzicato nicht zu vergessen und die schön eingewebte Melodie aus dem Adagio. Welchen Charakter das Trio im Uebrigen athme, wir brauchen's wohl nicht auszusprechen. Spohr im ersten, Spohr im zweiten Satz, und überall. Paßt auf irgend Jemanden Schiller's: „doch Schöneres kenn' ich nicht, so lang ich wähle" rc., so ist es auf ihn. Mög' er noch lange unter uns wirken!

Deutsche Opern.

I.

Adele de Foix, große Oper in vier Acten von R. Blum, in Musik gesetzt von C. G. Reißiger. Vollständiger Clavierauszug.

Das Süjet behandelt eine Liebesgeschichte Franz des Ersten von Frankreich, der sich, im Grunde auf wenig königliche Weise, in Besitz von Adèle de Foix, der jungen Frau eines bejahrten Edelmanns, des Grafen Chateaubriand, zu bringen versucht. Die Handlung des Königs wird noch dadurch unschöner, daß der besagte Edelmann ihm früher einmal das Leben gerettet. Zum Schluß ersticht Chateaubriand seine untreue Frau und auch sich; der König zieht frei ab, seinem Volke Reue und Besserung angelobend. So endigt das Abenteuer wenig erbaulich, wie Jemand sagte, als Scherz zu ernsthaft, als Ernst zu scherzhaft. Daß dies auf die Composition zurückwirken mußte, war natürlich. Solche verruchte Liebeleien allenfalls zu beschönigen, verstehen nur

die Franzosen. Der Deutsche ist dazu viel zu ehrlich und zu moralisch. Aber was überwindet eben ein deutscher Componist nicht alles, hat er nur einen leidlich componiblen Text, von dem er sich auch einige Wirkung auf das Publicum verspricht. Wir wünschen nicht, daß sich Herr Reißiger getäuscht haben möge: aber der Text wird schwerlich bei uns Anklang finden. Was die Musik betrifft, so darf Jeder, der den Componisten bereits kennt, davon im Voraus viel Gutes erwarten. Als gewandter Instrumentator hat er sich längst bekannt gemacht; an der Spitze eines vorzüglichen Orchesters stehend hatte er mehr als mancher Andere Gelegenheit zur Beobachtung und Combination. Das Element, in dem er sich zeither am liebsten bewegte, war das Lied, und am glücklichsten im heiter lyrischen. Viel Gelungenes in dieser Art verdanken wir ihm. Auch als Kirchencomponist hat sich Reißiger mit Glück gezeigt; seine derartigen Compositionen athmen einen freundlichen frommen Sinn, der seines Eindruckes gewiß sein kann. Weniger glücklich war er bis jetzt als dramatischer Componist; wir finden den Grund davon im durchaus Vorwiegenden seiner lyrischen Natur, wie es auch anderwärts schon mehrfach ausgesprochen. Daß er dennoch nicht von der Oper läßt, daß er wieder mit einer sogenannten großen vortritt, wollen wir als ein Zeichen inneren Muthes begrüßen, der überall mehr zuwege bringt, als träges Stehenbleiben auf einem Fleck. Adèle de Foix wurde gegeben, mit Beifall, auch nicht ohne einzelnen Wider-

spruch. Wir sind so arm an einer deutschen Oper; man sollte nicht gleich über alle, die nicht auf das erstemal wie etwa der Freischütz wirken, so boshaft herfallen oder sie gar ignoriren. Verschweigen wir aber auch deshalb den Tadel nicht.

Die deutschen Componisten scheitern meistens an der Absicht, dem Publicum gefallen zu wollen. Gebe aber nur einmal einer etwas Eigenes, Einfaches, Tiefinnerliches ganz aus sich heraus, und er soll sehen, ob er nicht mehr erlangt. Wer dem Publicum immer mit ausgebreiteten Armen entgegenkommt, den gewöhnt es sich endlich über die Achsel anzusehen. Beethoven ging mit gesenktem Kopf und untergeschlagenen Armen einher, da wich der Plebs scheu auseinander, und nach und nach wurde ihm auch seine ungewöhnliche Sprache vertrauter.

An obiger Klippe, fürchten wir, ist auch Reißiger theilweise gescheitert. Der ungeheure Succeß des „Freischütz," scheint es, hat die deutschen Componisten zu Anforderungen an Beifallsbezeugungen verleitet, die nun einmal nicht durch Absicht herausgefordert werden können. Muß denn alles gleich Furore machen sollen? Gehören denn zu Allem Posaunen und Pickelflöten? Sie schimpfen auf die italiänischen Componisten und scheuen sich doch nicht, oft mit denselben Mitteln zu wirken; man kennt den Unsinn und begeht ihn doch. Wo soll denn da die Achtung des Publicums herkommen, das auch seine Meriten hat und oft heller sieht,

als man glauben sollte! Noch einmal: gebt nur einmal eine recht originelle, einfach tiefe, deutsche Oper, schreibt als gäb' es kein Publicum, aber zeigt den echten Künstler, die echte Bildung, und wir wollen sehen, ob ihr euch dabei nicht besser steht. Vielmal ist das schon gesagt worden, aber nie war es nöthiger als jetzt, wo der Glaube des Publicums an deutsche Operncomponisten immer tiefer und tiefer zu sinken anfängt. Schon sehen wir italiänische Truppen sich mehrer deutschen Bühnen bemächtigen; französische könnten leicht nachfolgen. Also Acht gegeben, daß man euch nicht euren eigenen Boden unter den Füßen wegzieht.

Gewiß, wir finden z. B. in Reißiger's neuester Oper Stücke, die in neu-italiänischen oder französischen wie echte Edelsteine unter böhmischen sich ausnehmen würden. Aber mit einzelnen Nummern ist noch nichts gethan; wir wollen Styl im Ganzen, eine durchgehends edle Auffassung, ein immer frisch schlagendes Künstlerherz. Daß uns solchen Genuß die Reißiger'sche Oper durchgängig bietet, können wir leider nicht behaupten. Gibt er uns viel Würdiges, so huldigt er auch dem Tagesgeschmack; wir vermissen eben im Allgemeinen Charakter und Einheit des Styls. Bemerkenswerth ist auch, wie Reißiger, der z. B. in vielen seiner Lieder ein eigenthümliches Talent gezeigt, in seinen dramatischen Arbeiten weit weniger originell dasteht, ja so starke Anklänge an bekannte deutsche und italiänische Meister bringt, daß es auch der Laie merken muß. So finden sich be-

deutende Reminiscenzen aus Weber, Spohr, auch Marschner, häufig auch aus Rossini und Bellini, die einzeln aufzuzeichnen zu viel Raum wegnehmen würde, die aber gewiß Niemandem entgehen können. Einen andern Vorwurf könnten wir noch erheben gegen die unseres Bedünkens durchweg zu massenhafte Instrumentation. Wo soll der Componist die Mittel zur Steigerung herbekommen, wenn er an minder bedeutende Stellen schon alle Kräfte verschwendet, die ihm dann am rechten Orte fehlen? Andrerseits ist freilich Reißiger's große Virtuosität der Instrumentation sehr auszuzeichnen und wir müssen sie wohlklingend und glänzend nennen, wo er die Orchestermassen nicht zu sehr aufeinander häuft. Abgesehen aber von diesem zweifachen Vorwurf öfterer Reminiscenzen und öfterer überladener Instrumentirung, finden wir in der Oper so viele Vorzüge, zu denen wir uns jetzt mit Vergnügen wenden.

Es herrscht in der Oper ein ausgezeichneter musikalischer Fluß, wie er eben nur dem Künstler vom Fach eigen ist. Sehr anzuerkennen ist auch die Reinheit der Harmonie, wenige grelle Accordenfolgen in einigen leidenschaftlichen Momenten ausgenommen. Sodann wir im Ganzen Wahrheit des Ausdrucks in Uebereinstimmung der Worte zur Musik zugestehen,[1] von der

1) Zwei Stellen nur nicht richtiger Auffassung wollen wir hier anführen, in der Arie des Grafen S. 83 bei den Worten: „Da erfaßte meine Seele, die bewegt war, bang und wild, dein geliebtes

wir in der neu-italiänischen Opernmusik kaum die Spur antreffen. Endlich durchzieht die ganze Oper ein natürlich freundlicher Sinn, der wohlthut auf der Bühne, die uns so sehr an Mord und Todtschlag gewöhnt. Vornehme Kunstthuerei, namentlich contrapunctische, will sich nirgends geltend machen; sie wär' auch am üblen Ort angebracht. Musikalisch am charakteristischsten gehalten finden wir, außer dem König und Adèle de Foix, den Graf Chateaubriand, wenn auch das Interesse für ihn allein dem Mitleid eines hintergangenen Ehemannes gilt, der überdies schon über die Jugendjahre hinaus. Bonnivet, der Teufel im Stück, zeigt sich vielleicht zu sanft, nicht teuflisch genug. Dem Pagen fehlt es etwas an Grazie, dem Narren nicht minder an schlagender Komik. Der letztere wird von dem bekannten Marschner'schen im Templer bei weitem überholt.

Die Chöre greifen oft wirksam ein; Popularität dürfen wir indessen keinem versprechen.

Besonders auszuzeichnen ist die Balletmusik; hier zeigt sich Reißiger's ganzes liebenswürdiges Talent. Namentlich hebt sich Lipinski's Solo mit dem später dazukommenden Hoboetriller hervor.

Bild," wo der Componist nur das bang und wild in der Musik schildert, den Nachsatz aber übersah; dann S. 96, wo beim Eintreten des Königs Adele sagt: „nun bin ich frei, der König rettet mich," die der Componist con tutta forza singen läßt, während sie unserer Meinung nach ganz leise für sich gesprochen werden müßten.

Die Declamation finden wir im Ganzen lobenswerth und richtig; einige Verstöße wären mit leichter Mühe abzuändern. Einen Hauptmoment finden wir zu leicht behandelt, den im letzten Act, wo Chateaubriand zum König sagt: „die Schuld, sie ist dein.“ Hier, wo die Scheidewand zwischen Fürst und Unterthan zum erstenmal und auf ewig fällt, wo der Gemißhandelte die Größe des Unglücks dem Verführer recht ordentlich vor Augen stellen will, hier wirkt der recitativische Vortrag zu wenig. Der Componist hat sich diesen bedeutenden Moment entgehen lassen.

Der, beiläufig gesagt, sehr sorgfältige Clavierauszug zeigt einige Abweichungen von der Aufführung in Dresden; namentlich ist, was in jenem 3ter und 4ter Act ist, in einen einzigen, und gewiß zum Vortheil der Wirkung zusammengezogen worden.

Höchst undankbar finden wir den Schluß; das Ganze stiebt so unglücklich auseinander, daß der Zuhörer nur mitleidsvoll den Kopf schütteln kann, wie über eine Begebenheit, die freilich nicht anders enden konnte.

Wir scheiden von ihm, nicht ohne Tadel des einzelnen Mißlungenen, mit aller Achtung aber vor dem Fleiß, dem Talent und den Kenntnissen, die der Componist wiederum gezeigt, und in der Hoffnung, daß er sie bald wieder auf gleichem Terrain bethätigen möge.

II.

Heinrich Esser, Thomas Riquiqui oder die politische Heirath, komische Oper in 3 Acten.

Werk 10.

Nach den Berichten, die wir über diese Oper vor und nach ihrer Aufführung gelesen, mußten wir etwas ganz Vorzügliches von ihr erwarten. In einem hieß es u. A.: Manche sähen in dem jungen Componisten einen zweiten Adam, Andere einen Boieldieu, Exaltirtere sogar einen neuen Mozart und Beethoven entstehen. Zwischen Adam und Beethoven liegt freilich viel in der Mitte, und ist der Componist klar mit sich, so wird er selbst zugestehen, daß er einen Vergleich mit ersterem allerdings eher aushalten würde, als mit dem letzteren. Doch dürfen wir den Componisten nicht entgelten lassen, was persönliche Theilnahme vielleicht an ihm überschätzt; sein Werk hat einen zu bestimmten Eindruck auf uns gemacht, als daß uns dies, wie die entgegengesetzt kalte Aufnahme, die die Oper in Mannheim erfahren, in unserem Urtheile beirren könnte. Doch ehe wir über die Musik sprechen, erst einiges noch über den Text. Da müssen wir denn vor allem bekennen, daß wir nur wenig Komisches an ihm finden. Wenn Riquiqui, die Hauptperson der Oper, ein gutmüthiger Schuhmacher, um die Tochter seiner Wohlthäterin aus den Händen wüthender Sanscülotten zu befreien, mit dieser eine Scheinheirath eingeht, sie aber nach Beendigung

der (französischen) Revolution frei und ihrem früheren Verlobten zurückgibt, so ist das brav und edelherzig, aber gewiß nicht komisch, und um jene Scheinheirath dreht sich doch das ganze Stück, das uns in vielen Beziehungen eher wie ein in eine niedere Sphäre gezogener „Wasserträger" vorkommt, den doch gewiß Niemand zu den komischen Opern zählen wird. Die einzige lustige Figur ist die des Barnabe; aber sie ist viel zu unbedeutend, um das Beiwort „komisch" für das Ganze zu rechtfertigen. So wünschten wir vor Allem aus dem Titel jenen Beisatz heraus, weil sonst Jedermann etwas anderes erwartet, als er empfängt. Uebrigens ist der Text geschickt behandelt, namentlich auch der Dialog gewandt und lebendig geschrieben, wie denn die Prosa dem Verfasser geläufiger scheint, als der Vers.

Vom Charakter der Musik einen Begriff zu geben, so können wir sie im Allgemeinen als gesund und natürlich bezeichnen. Offenbar schwebt Mozart dem jungen Tonsetzer als Ideal der Muse vor; in der Leichtigkeit und Anmuth der Formen verräth es sich namentlich, daß jener Meister in's Blut und Leben des jüngern Künstlers übergegangen. Aber auch der französischen Schule scheint er nicht unvertraut, und wir bemerken dies gern, wo er an Boieldieu, weniger gern, wo er an Adam erinnert. So könnte speciell das Motiv, das die Grundidee der Oper trägt: „Arbeit, Frohsinn, leichtes Blut sind des Daseins höchstes Gut" vom Componisten des Postillons sein — wir gestehen, es etwas trivial gefunden zu haben.

Es haben also jene verschieden lautenden Berichte alle in etwas Recht, wenn sie von einem Einfluß Mozart's, Boieldieu's und Adam's auf die Bildung des Componisten sprechen; Beethoven'sches nur vermochten wir nirgends zu entdecken, aber eben so wenig italiänische Gemeinplätze, was wir mit Vergnügen hinzusetzen.

Für die ausgezeichnetsten Stücke der Oper halten wir die Ensemble's, und wenn es wahr ist, daß sich gerade darin der Beruf des dramatischen Componisten zeigt, so müssen wir diesen Hrn. E. zusprechen. In der Partitur, auf der Scene nimmt sich gewiß manches noch vortheilhafter aus; aber auch der Clavierauszug läßt das entschiedene Talent des Componisten in diesem Bezug ahnen. Dies ist nicht der schwerfällige Versuch des Schülers, sondern die spielende Hand natürlichen Geschickes.

Was das melodische Element der Oper betrifft, so hält es sich in der Mitte zwischen französischem und deutschem Charakter. Zur Offenbarung tieferer Melodieenkraft bot die Oper keine Gelegenheit. Gut sangbar ist fast das Meiste, nur der Tenor (Riquiqui) hält sich oft in den höchsten Lagen auf. Die Chöre sind durchgängig sehr leicht, in Betracht, daß wir Sanscülotten aus der ersten Zeit der französischen Revolution vor uns haben, fast etwas zahm zu nennen.

Vor allem aber ist die Correctheit und Sauberkeit des Satzes zu rühmen, wie sich das durch die ganze Oper hindurch zeigt. Daß sie auch vortrefflich, — klar,

einfach und natürlich instrumentirt sein mag, läßt sich, ohne sie vom Orchester gehört zu haben, beinahe mit Bestimmtheit voraussagen.

Wir haben somit in jedem Falle eine freundliche Oper mehr, und es verdienen auch die Verleger Erwähnung, die das Werk eines jungen vaterländischen Talentes im stattlichsten Gewande der Oeffentlichkeit übergaben. Gedenken wir der großen Jugend des Componisten (er soll kaum 24 Jahre zählen), so dürfen wir auf seine Zukunft erfreuliche Hoffnungen setzen. Es wird auch Zeit, daß die deutschen Componisten den Vorwurf strafen, der ihnen seit lange gemacht wird, Italiänern und Franzosen das Feld nicht auf das Tapferste überlassen zu haben. Da gäb' es ein Wort zu reden, auch an die deutschen Dichter!

Johann Huß, Oratorium von Prof. Dr. A. Zeune, componirt von Dr. C. Löwe.

Werk 82.

Wir freuen uns der Thätigkeit des geistvollen Mannes, von der uns obiges Werk wieder Zeugniß gibt. Sein neues Oratorium reiht sich, in seiner Tendenz, den früheren derartigen Compositionen Löwe's an; es ist, schon vom Dichter, nicht für die Kirche gedacht, und hält sich, für den Concertsaal passend oder auch bei musikfestlicher Gelegenheit wohl anzubringen, zwischen Oper und Oratorium. Wir haben noch kein gutes Wort für diese Mittelgattung; bei geistlicher Oper denkt man an etwas anderes, und dramatisches Oratorium trifft den Sinn auch nicht. Von mancher Seite ist sogar gegen die ganze Kunstgattung angestritten worden. Sollen der Musik aber Charaktere, eben wie Huß, Gutenberg, wie Luther, Winkelried und andere Glaubens- und Freiheitshelden, gänzlich entzogen bleiben, weil sie weder ganz für die Oper, noch ganz für die Kirche passen? Mir scheint, Löwe hat ein Verdienst um

die Gattung, die wenn auch noch kein Epochen-Werk geliefert hat, doch auch noch nicht zu Ende gedacht ist. Das rein biblische Oratorium kann darunter nicht im Geringsten leiden und wird auch immer seine Componisten finden. Aber wir wollen uns freuen, daß die Geschichte noch allerhand große Gestalten aufzuweisen hat, die sich die Musik nur anzueignen braucht, um nach einer neuen Seite hin zu wirken und sich auszusprechen. Von diesem Gedanken scheint auch Löwe auf das innigste durchdrungen zu sein, da er nicht abläßt, den früher betretenen Weg zu verfolgen. Und hat er darauf noch keine glänzenden Triumphe errungen, so schrecke ihn das nicht ab; es braucht nicht alles in der Welt gleich Furore zu machen und darf doch eines ehrenden Andenkens in der Kunstgeschichte gewiß sein. Das Verdienst, einen neuen Weg mit angebahnt zu haben, muß Löwe zugesprochen werden.

Hätte er's doch in der ersten Blüthe seiner Manneskraft gethan, oder in der Zeit, der wir seine frischen kräftigen Balladen verdanken! Aber freilich, der Bildungsgang eines Künstlers läßt sich wohl hinterher erklären, vorher aber schwer lenken und vorausbestimmen. Zu stark wirken auch Leben und Verhältnisse oft ein. Aus dem Operncomponisten Händel wird ein Oratoriencomponist; Haydn, der Instrumentalist, gibt uns im Greisenalter seine „Schöpfung;" Mozart mitten in seinen Operntriumphen sein „Requiem." Mögen solche Erscheinungen auch im tieferen inneren Wesen der Künst-

ler begründet sein, — Leben, Umgebung, Verhältnisse bringen sie oft erst zur Reife.

Löwe, um mich eines Bildes zu bedienen, ist frühzeitig auf ein einsames Eiland geworfen worden. Was draußen in der Welt vorgeht, kommt nur erzählungsweise zu seiner Kunde, wie umgekehrt die Welt nur selten von ihm hört. Zwar Löwe ist der König dieses Eilandes und baut es an und verschönert es, denn die Natur hat ihn mit dichterischen Kräften ausgerüstet. Größeren Einfluß aber auf den Gang der Weltbegebenheiten ausüben kann er nicht und will es vielleicht auch nicht.

So gehört denn Löwe beinahe zu den Verschollenen schon, trotz seiner regen fortgesetzten Productivität. Man singt wohl seine alten Balladen noch, und sein „Was ziehet und klinget die Straße herauf" ertönt noch aus der Kehle manches alten Burschen; aber seine späteren größeren Arbeiten sind kaum dem Namen nach bekannt geworden. Ungerechterweise, aber auch natürlicherweise. Und hier muß ich etwas aussprechen, was ich nur ungern thue, und möchte es mit dem Goethe'schen Wort einleiten: „Wer sich der Einsamkeit ergibt, ach der ist bald allein." Zu lang anhaltende Abgeschiedenheit von der Welt schadet dem Künstler zuletzt; er fängt da oft an sich in gewisse Formen und Manieren einzugewöhnen, bis er sich plötzlich bis zum Sonderling, zum Träumer festgefahren. So weit mag er sich noch ganz wohl befinden. Aber donnert ihm nun einmal eine öffent-

liche Stimme ein „Hab' Acht, Freund“ entgegen, so verfällt er in Grübeln, in Zweifeln an sich, und der Pedanterie gesellt sich gar noch der Unmuth, die Hypochondrie zu, dieser schädlichste Feind des Schaffens.

Wir sind weit entfernt, obiges in seinem ganzen Umfange auf Löwe anzuwenden; aber es ist Gefahr für ihn da. Wie sein „Huß“ unzweifelhaft eine Menge Stellen aufzuweisen hat, die den noch frischen elastischen Geist ihres Schöpfers bezeugen, so doch andre wieder, an denen wir die schädlichen Einflüsse einer isolirten oder sich selbst isolirenden Stellung wahrnehmen zu können glauben. Es gibt eine Pedanterie der Einfachheit, die sich zur künstlerischen echten Naivetät verhält, wie Manier zur Originalität. Dem Laien sagt jene gar oft auch zu; der Künstler aber will auch immer musikalisch interessirt sein, und diesen letzteren Ansprüchen genügt der „Huß“ eben nicht immer. Vielleicht empfindet das der Componist selbst manchmal; denn er verfällt stellenweise in das andre Extrem und gibt z. B. im 3ten Theile seines Werkes auf einmal eine höchst künstliche canonische Messe. Aber daß er zwischen allzugroßer Einfachheit und Künstlichkeit die Mittellinie treffe, den eigentlichen Kunststyl, dies wünschten wir daß es ihm gelänge. Freilich, das Letzte ist das Schwierigste, und, großes Talent vorausgesetzt, das Ergebniß vieler Studien, Erfahrungen an sich und Anderen. Möchte unserm Tondichter sein Genius hold sein und ihn diesen Weg geleiten; aber auch jener wird es nicht allein vermögen,

sondern unausgesetzter Fleiß, strenges Ueberwachen der Kräfte, eiserner Wille bis in die ältesten Jahre hinauf.
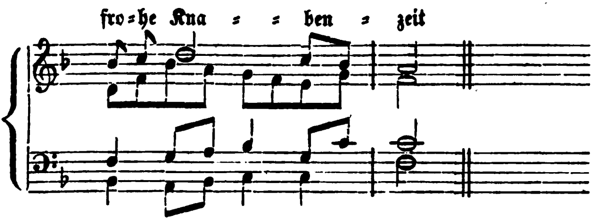
Wir gehen zur Begründung einzelner oben ausgesprochener Ansichten etwas näher auf das Oratorium ein, und müssen zuerst dem Dichter, gewiß auch im Sinne des Componisten, einen Dank spenden für seinen Text. Es ist einer, der auch ohne Musik sich des Lesens lohnte, seines Gedankengehaltes, der edlen echt deutschen Sprache, der natürlichen Anordnung des Ganzen halber. Wer an Einzelnem mäkelt, an einzelnen Worten Anstoß findet, der mag sich seine Texte bei den Göttern holen. Wir würden die Componisten glücklich schätzen, die immer solche Texte zu componiren hätten.

Die Geschichte der Handlung können wir als bekannt voraussetzen; Charakter und Haltung der Nebenpersonen wird aus dem Folgenden ersichtlich werden.

Das Oratorium beginnt mit einer Einleitung, die, musikalisch nicht außergewöhnlich interessant, doch den Prolog passend einleitet. Ein Prolog folgt, der Zeit und Bedeutung der Handlung in kurzen Worten feststellt. Der Componist läßt diesen, zwar einfach, doch originell vom Chor allein vortragen. Im Nachspiel zu diesem Chor treffen wir schon auf eine Stelle, wie sich ähnliche im ganzen Oratorium und zu oft wiederholen; es sind sogenannte Sequenzen. Wir sprechen uns gleich hier darüber und dagegen aus, weil sie im Verlauf einzeln anzuführen zu vielen Platz rauben würde. Durch den folgenden kleinen Satz in A dur wird einem späte-

ren Chor vorgegriffen. Wie er schon hier erscheint, hat er keinen rechten Sinn, auch keine Wirkung.

Nr. 1. ist ein Chor der Schüler und Studenten von Prag, die sich ihrer Studien freuen. Die Nummer ist leicht und charakteristisch, in der Form aber fast dilettantisch einfach. Es fehlt ihm, um künstlerisch zu heißen, Detail und feinere Gestaltung, auch eine Härte findet sich:
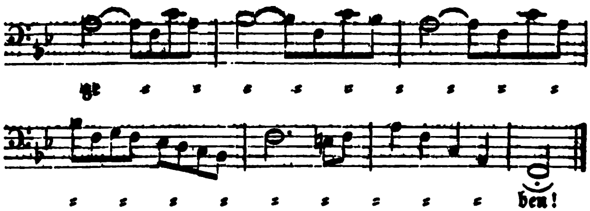


Nr. 2. tritt Hieronymus, ein Freund des Huß, auf, und meldet, daß letzterer vor das Costnitzer Concilium geladen ist. Daß Löwe das Recitativ ausgezeichnet behandelt, ist aus seinen früheren Arbeiten bekannt. Dies Lob gilt für alle Recitative des Oratoriums.

Der darauf folgende Chor: „Huß zieh nicht fort" hat ein lebendiges Thema. Die Behandlung des Ganzen dünkt uns aber oberflächlich.

Nr. 3. Huß tritt auf und gibt Erklärungen. Hieronymus warnt ihn:

> Zu stark, o Huß, hast du die Klerisei
> Ob ihrer Ueppigkeit und Tyrannei,
> Ob schnöden Ablaßkrames angeklagt,
> Sie wird dir's nimmermehr vergeben rc.

Die Arie (Huß) ist ausgezeichnet; nur gegen Stellen wie:
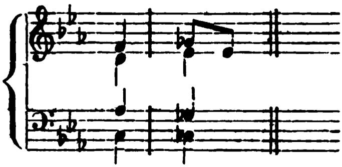


möchten wir uns stemmen: sie erinnern zu sehr an die Graun'sche Zopfzeit. Den Schluß führen wir noch an, da dies Steigen der Stimme in die Tiefe zum Schluß der Nummern eine Lieblingsmanier des Componisten scheint,[1] die wir wenigstens nicht zu oft anzutreffen wünschten.

Nr. 4. bringt den schönen Choral: „Was mein Gott will, das gscheh' allzeit.“ Es ist fein und so zu sagen aus dem Leben gegriffen, daß Huß die erste Periode allein anstimmt. In solchen kleinen Zügen spiegelt sich das echte Talent.

In Nr. 5. treten nach einer recitativischen Einleitung Wenzel, Sofia und Huß zu einem Terzett zusammen. Die beiden ersten sind das böhmische Königspaar. Huß greift das Papistenthum an. Im Terzett vereinigen sie sich zum Preis des Glaubens, der Liebe, der Hoffnung. Die Form des Gedichts bot dem Musiker hier Gelegen-

1) Wir finden sie zum Schluß von Nr. 9., Nr. 12., Nr. 17. wieder.

heit zu einer kunstreichen Verwebung der Singstimmen, die er sich indeß entgehen ließ. Der Rückgang von As nach Es auf S. 36 scheint uns sogar nicht ganz meisterhaft. Im Uebrigen enthält die Nummer viel Inniges. Für Theoretiker vom echten Schrot und Korn stehe auch diese Stelle da:



Nach unserm Urtheil ist das die ärgste Sünde nicht, nur Pedanterie und Geistesfaulheit in Sachen der Kunst ist es, wie sie gerade unter den Generalbassisten am meisten angetroffen wird.

Der 2te Theil beginnt mit einem Zigeuner-Chor, von dem wir mehr erwartet hätten. Wohlklang und Anmuth sollten niemals fehlen, auch wenn Zigeuner singen. Dies wußte Weber in der Preciosa besser zu machen.

Dagegen muß Nr. 7., wo sich zwischen den Stimmen der Zigeuner aus der Ferne der Chor der Hussiten vernehmen läßt, von bedeutender Wirkung sein.

Im Zigeunerchor Nr. 8. tritt der frühere Zigeunerartige Charakter zurück, er dünkt uns, fast nur auf Tonika und Dominante basirt, doch gar zu simpel. Wenn wir oben von Stellen sprachen, an denen wir

des Componisten isolirte Stellung wahrzunehmen glaubten, so meinten wir damit Chöre, wie diese Nummer.

In Nr. 9. erkundigen sich die Hussiten nach dem Wege nach Costnitz. Eine Zigeunerin warnt vor der Reise in einer Arie, die uns nur wenig zusagt, und melodisch wie formell mißrathen scheint. So wenigstens nach dem Clavierauszug. Vielleicht wird sie durch das Orchester gehoben.

Nr. 10. Huß zeigt keine Furcht; er hat ja auch freies Geleit vom Kaiser Sigismund versprochen bekommen. Der Chor spottet: „Freies Geleit?" und später: „Sigemund Lügemund;" beide Ausbrüche des Chors sind sehr kurz; im 2ten dünkt uns der Eintritt der Bässe auf der Dominante nicht meisterhaft.

Nr. 11. Huß verabschiedet die Freunde, die ihn begleiten, in ausdrucksvoller Musik.

Nr. 13. ist fast eine wörtliche Wiederholung des Chores von Nr. 6. Die Zigeuner ziehen fort. Das in's d einmal vorschwebende e zu Schluß (S. 64.) ist ein abgelauschter Naturlaut. Solche Noten fallen nur einem poetischen Kopfe ein.

In Nr. 14. begegnen wir zuerst der Aufschrift: „Liebliches Wiesenthal," als dem Ort der Handlung. Es liegt darin etwas Sonderbares, da das Oratorium doch sicher nicht zur Aufführung auf der Bühne bestimmt ist. Der Phantasie des Hörers durch solche Andeutungen zu Hilfe zu kommen, scheint aber gar wohl zulässig. Die Musik schildert den Ort im freundlichen Adur noch

schärfer. Huß, in ein Hirtenthal gekommen, bittet die Hirten um einen Trunk Milch. Chlum warnt vor Vergiftung. Dies geschieht in der Musik sehr charakteristisch im Zwiegesang zwischen Huß und Chlum (S. 67). Die späteren Worte des Hirten:

> Auch euch, o Herr, verleih Gott Heil und Glück! —
> Ihr mögt wohl wandeln jetzt auf schweren Wegen, —

obwohl vom Componisten ausdrucksvoll recitirt, wünschten wir etwa von Beethoven componirt gesehen zu haben. Hier konnte eine tiefe Rührung erreicht werden.

Die folgende Nummer beginnt mit den Psalmworten: „der Herr ist mein Hirte" und athmet den rechten Charakter; doch hängt das Ganze zu lange in A dur fest. Der Chor bringt dann mehr Bewegung in das Stück. Wie der erste, so schließt auch der zweite Theil ganz leise.

Im 3ten werden wir nach Costnitz versetzt. Barbara, Kaiser Sigismunds Frau, bittet um Gnade für Huß. Jener sträubt sich. Man hört das Geläute, in der Musik in der bekannten Quintenweise wiedergegeben. Die folgende Arie der Barbara: „Augen sind der treue Spiegel" ist innig gesungen, wenn auch nicht neu. Viel bedeutender als Musikstück und von leidenschaftlicher Färbung scheint uns das nächste Duett.

Es folgt jetzt unter der Aufschrift „Missa canonica" jener künstliche Musiksatz, von dem wir oben sprachen, daß er sich im Gegensatz zu der im ganzen Oratorium vorwaltenden Simplicität wie ein Extrem ausnähme.

Wie dem sei, solche Sätze gereichen jedem Musiker zur Ehre. Die Form ist die des doppelten Canons in der Unterquinte. Aus der Bach'schen Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis erinnern wir uns eines ähnlichen, freilich noch kunstvolleren, über die Worte „Kreuzige."

Nr. 20. enthält die Anklagescene. Huss'ens folgende Arie scheint uns eine der bedeutendsten des Werkes. Ergebung in den Willen des Himmels und Trotz gegen seine Verfolger sind die Grundzüge dieses warmen, energischen Musikstückes. Noch einmal singt er seinen Choral, den er schon im ersten Theil angestimmt, dem ein etwas matterer Chor und dann die Scene mit dem Bauern folgt, der noch ein besonderes Scheit zum Holzstoß herbeigetragen bringt. Hier folgt das weltberühmte, mit Geist componirte „O sancta simplicitas" Huss'ens.

Den folgenden, den Schlußchor, wünschten wir in vollständiger Besetzung gehört zu haben; er muß von ergreifender Wirkung sein, namentlich wie Huß zwischen dem Chor der Flammengeister das „Miserere mei Domine" aufschreit und mit immer schwächerer Stimme und den Worten „non confundar in aeternum" beschließt. Es scheint, daß der Componist gerade an dieser Nummer mit Begeisterung gearbeitet, und wir möchten sie für die würdige Krone des Ganzen erklären.

So haben wir nach besten Kräften versucht, dem Werke die Würdigung zu geben, wie sie eben nach einem Clavierauszug zu geben möglich ist. Ueber die Befähigung

des Componisten hat die Welt längst entschieden; aber der Wege gibt es vielerlei. Löwe hat sich einen schwierigen gewählt. Er ermatte nicht — und wenn auch, das Verdienst muß ihm bleiben, in den ersten Reihen zur Erreichung eines neuen Zieles gekämpft zu haben. Mit diesem Bekenntniß, das wir schon an die Spitze dieses Aufsatzes stellten, beschließen wir ihn und mit den Wünschen für des Künstlers ferneres Wirken. —

Pianofortemusik.

Seit längerer Zeit ist über keine Pianofortecomposition in der Zeitschrift berichtet worden; es gab eben trotz der Massen, die täglich für dieses Instrument geschrieben werden, nicht viel Neues zu bemerken. Die Meister der vorletzten Epoche sind theils verschieden, theils schweigen sie ganz; die der letzten Epoche verharren entweder in ihren Richtungen, über die schon zum öfteren in diesen Blättern geschrieben worden, oder sind gar zurückgegangen. Daneben wuchert jenes Unkraut fort, wie es zu allen Zeiten gewuchert hat; doch hat das Dreiblatt Czerny, Herz und Hünten, bedeutend in der Gunst des Publicums verloren. Es wird eben so wenig auszurotten sein, wie eine gewisse Leihbibliothek-Literatur; in einem Kunstblatte verdient sie nur die flüchtige Andeutung ihrer Existenz. Ein neues wahrhaftes Künstlertalent, das dem Clavier seine Kräfte widmete, ist noch nicht erschienen; einzelne erfreuliche, oder doch hoffnungsvolle Erscheinungen berühren wir später.

Von den namhaften Claviercomponisten der vorletzten Epoche schaffen, außer Cramer, der einer noch früheren zufällt, in der letzten Zeit aber wieder mit einigen neuen Compositionen hervorgetreten ist,[1] nur noch Moscheles und Kalkbrenner. Ersterer hat in seiner „Romanesca"[2] eine Persiflage jener Pseudo-Romantik geliefert, die ihren eigentlichen Sitz in der großen Pariser Oper haben mag, von da auch in die Claviermusik sich eingeschlichen, sogar über den Rhein bis zu uns vorgedrungen, — eine köstliche Persiflage, deren Sinn wohl hier und da nicht einmal verstanden wurde, so daß einige gar den Verfasser unter die Verrückten schieben mochten, die er gerade schildern wollte. Die Sache ist lustig genug, und werth, daß man sie kennen lerne. Ein anderes, aber ernsthaft gemeintes Stück desselben Componisten ist eine Serenade,[3] die uns wiederum zeigt, wie dem Verfasser die Bewegung der letzten Clavierspielerepoche nicht fremd geblieben ist, ohne daß wir sie gerade seinen glücklichen Leistungen beirechnen möchten.

Herrn Kalkbrenner's Namen findet man nur noch auf einzelnen Phantasieen über Thema's aus gerade in Paris beliebten Opern, über deren Zuschnitt und Zweck nicht viel zu sagen ist.

---

1) Seine bedeutendste — vierhändige Etuden — konnten wir noch nicht zu Gesicht bekommen.

2) Werk 104. 3) Werk 103.

Ein Curiosum eines sehr bejahrten Tonsetzers liegt uns noch vor in Bravourvariationen von F. D. Weber,[1] dem Director des Prager Conservatoirs. Wir nahmen das Stück als eine liebenswürdige Laune des alten Mannes. Wenn aber einzelne deutsche Recensenten über das Werk in Ekstase geriethen und ausschrieen, dies wäre der wahre classische Bravourstyl, so kann man darüber nur lächeln. Es ist ein Gelegenheitsstück wie hundert seines Gleichen und von wahrer Musik darin keine Rede; ja wir finden nicht einmal das Thema sehr ausgezeichnet, und namentlich die Harmonie vom drittletzten zum vorletzten Tact unmusikalisch. Daß das Ganze in seiner ursprünglichen Gestalt, wie wir in einer Anmerkung lesen, mit Orchesterbegleitung und Ritornelles, sich ungleich bedeutender ausnehme, ist kein Zweifel.

Dies wären die namhaftesten der älteren Tonsetzer, die uns zuletzt Claviercompositionen gegeben, und die Auswahl freilich keine große.

Von den Componisten der letzten Epoche vermissen wir seit Jahresfrist leider Mendelssohn unter den für das Clavier thätigen. Seine zuletzt erschienenen Werke waren das 4te Heft der Lieder ohne Worte, und ein Variationscyklus in dem Beethoven-Album, die beide schon in der Zeitschrift erwähnt wurden. Leider feiert auch W. Taubert in Berlin, dessen fruchtbarer Anfang

1) Prag, bei J. Hofmann.

eine reichere Folge erwarten ließ. Hoffen wir, daß sie, wie manche andere, mit ihren Gaben nur zurückhalten.

Vielem Geistvollen begegnen wir wieder in einigen Compositionen Chopin's: sie sind ein Concert-Allegro (Werk 46), eine Ballade (Werk 47), 2 Notturno's (Werk 48), und eine Phantasie (Werk 49), und, wie alle von seiner Hand, im ersten Augenblick als Chopin'sche Compositionen zu erkennen. Das Concert-Allegro hat ganz die Form eines ersten Concertsatzes und ist wohl ursprünglich mit Orchesterbegleitung geschrieben. Wir vermissen in dem Stück einen schönen Mittelgesang, das sonst reich an neuem und glänzendem Passagenwerk ist; wie es dasteht, schweift es zu unruhig vorüber; man fühlt das Bedürfniß nach einem nachfolgenden langsamen Satz, einem Adagio, wie denn die ganze Anlage auf ein vollständiges Concert in drei Sätzen schließen läßt. Das Clavier zur höchsten Selbstständigkeit zu erheben und des Orchesters unbedürftig zu machen, ist eine Lieblingsidee der jüngsten Claviercomponisten und scheint auch Chopin zur Herausgabe seines Allegro's in der jetzigen Gestalt vermocht zu haben; an diesem neuen Versuche sehen wir indeß von neuem ihre Schwierigkeit, ohne deshalb vom wiederholten Angreifen der Sache abzurathen. Bei weitem höher als das Allegro stellen wir die Ballade, Chopin's dritte, die sich von seinen früheren in Form und Charakter merklich unterscheidet, und, wie jene, seinen eigensten Schöpfungen beizuzählen ist. Der feine geistreiche Pole, der sich in den vornehm-

sten Kreisen der französischen Hauptstadt zu bewegen gewohnt ist, möchte in ihr vorzugsweise zu erkennen sein; ihr poetischer Duft läßt sich weiter nicht zergliedern. — Die Notturno's reihen sich in ihrem melancholischen Charakter, ihrer graziösen Haltung Chopin's früheren an. Vorzüglich mag das zweite zu Mancher Herzen sprechen. — In der Phantasie begegnen wir dem kühnen stürmenden Tondichter wieder, wie wir ihn schon öfter kennen gelernt; sie ist voll genialer einzelner Züge, wenn auch das Ganze sich einer schönen Form nicht hat unterwerfen wollen. Welche Bilder Chopin vorgeschwebt haben mögen, als er sie schrieb, kann man nur ahnen; freudige sind es nicht. —

W. Sterndale-Bennett hat seit seinen reizenden schon vor Jahr und Tag in der Zeitschrift besprochenen Diversions nur eine einzige Claviercomposition veröffentlichen lassen: Suite des Pièces; [1] sie reicht aber hin, die Achtung vor seinem schönen Talente zu erneuen. Sechs Stücke sind es ziemlich gleichen Charakters, die das Heft enthält, die sämmtlich Zeugniß von der echten, Alles wie nur im Scherz und Spiel vollbringenden Schöpferkraft ihres Verfassers geben. Nicht das Tiefsinnige, Großartige ist es, was uns hier Gedanken weckt und imponirt, sondern das Feine, Spielende, oft Elfenähnliche, das seine kleinen, aber tiefen Spuren in unserm Herzen zurückläßt. Einen großen Genius

1) Werk 24.

wird daher Bennett Niemand nennen wollen, aber von einer Genie hat er viel. In diesen Tagen wo so viele unerquickliche Musik sich breit macht, das Aeußere, das Mechanische bis zum Unmaß und Unverstand hinaufgetrieben wird, wollen wir uns aber doppelt erfreuen an jener natürlichen Grazie, jener stillen Innerlichkeit, wie sie Bennett's Compositionen innewohnt. Wir zweifeln auch nicht, daß sich diese Art Musik, wie die ihr verwandten höheren und niederen Richtungen sich immer mehr Bahn brechen müssen, und daß, wie verschieden auch die Urtheile über einzelne ihrer Vertreter ausfallen mögen, die Geschichte der Kunst der Periode, die das Kunstreiche und Seelenvolle wieder zu verbinden strebt, ihren hohen Platz über das, was Mode und Laune des Glückes gehoben, einräumen und sichern wird. Vieles ist schon gethan; und unter den Componisten jener edleren, seltneren Richtung verdient auch Bennett eine Ehrenstelle. Schriebe er nur mehr! Aber es scheint, daß er selbst einsieht, er bewege sich auf einem kleinen Terrain und er dürfe nicht immer auf diesem verharren; denn, wie gesagt, wir lieben wohl die Elfenspiele, aber Manesthaten noch mehr, und diese zu vollbringen, scheint das kleine Gebiet des Claviers zu beschränkt; dazu gehört ein Orchester, eine Bühne. Doch wir schweifen zu weit von unserer Composition ab, die ihrem Verfasser, möge seine Zukunft sein wie sie wolle, zur immerwährenden Ehre gereicht. Von einem Mißlingen der Form u. dgl. kann bei ihm schon gar keine Rede mehr

sein; Anfang, Fortgang und Schluß des Stückes, alles gestaltet sich ihm meisterlich. Auf die Aehnlichkeiten seiner Compositionen mit Mendelssohn'schen ist schon öfters aufmerksam gemacht worden; man würde Bennett aber sehr Unrecht thun und Urtheillosigkeit verrathen, glaubte man mit so einem Ausspruche seinen Charakter vollständig bezeichnet zu haben. Gewisse Aehnlichkeiten sind den verschiedenen Meistern der verschiedenen Epochen immer gemein gewesen; wie in Bach und Händel, wie in Mozart, Haydn, und in den früheren Compositionen Beethoven's, ist es ein gewisses gemeinschaftliches Streben, was sie verbindet, das sich auch oft äußerlich ausspricht, gleich als ob sich einer auf den andern berufen möchte. Dieses Hinneigen eines edlen Geistes zu einem andern wird Niemand mit dem Worte Nachahmung belegen wollen, und etwas Aehnliches liegt auch im Verhältnisse Bennett's zu Mendelssohn. Von Werk zu Werk hat sich aber Bennett immer eigenthümlicher herausgestaltet, und in dem jetzt vorliegenden könnte, wie gesagt, nur das verwandte künstlerische Streben im Ganzen an Mendelssohn erinnern. Eher möchten wir manchmal an ältere Meister denken, in die sich der englische Componist eingelebt zu haben scheint; das Studium Bach's, und unter den Claviercomponisten des D. Scarlatti, die Bennett vorzugsweise liebt, ist nicht ohne Einfluß auf seine Fortbildung geblieben, und er hat ganz Recht, sie zu studiren; denn wer ein Meister werden will, kann es nur bei Meistern,

— wenn wir natürlich auch nicht Scarlatti mit Bach auf eine Stufe setzen wollen. Von den einzelnen Stücken der „Suite“ — auch ein altes gutes Wort — möchten wir kaum einem vor dem andern den Vorzug geben. Jeder wird nach seiner Einsicht wählen. Die eigenthümlichsten scheinen uns die 2te Nummer in ihrer eigenthümlichen höchst zarten Gestaltung, und die 4te wegen ihres phantastischen Charakters.

Wie St. Bennett war leider auch Adolph Henselt in den letzten Jahren nur wenig productiv. Vielleicht hielten ihn nur äußere Gründe ab; denn daß ein Quell, der so frisch und fröhlich zu sprudeln begann, so schnell wieder versiegt wäre, kann man nicht glauben. Sein neuestes Stück für Clavier allein heißt Tableau musical;[1] einer böhmisch-russischen Volksmelodie folgt ein ländliches Thema, die sich in anmuthiger Weise später begegnen; es gibt ein Bild, als wenn etwa eine Zigeunerbande sich in moderneres Bauernvolk mischte, und vielleicht hat dem Componisten so etwas vorgeschwebt, wie zum Theil wenigstens der Titel vermuthen läßt. Das Ganze macht einen heitern, fast malerischen Eindruck und ist von jenem Wohlklang beseelt, wie er alle Compositionen dieses Künstlers auszeichnet.

Von berühmten Virtuosen, die das Clavier neuerdings bedacht, führen wir zuerst S. Thalberg an, der, außer seiner 2ten Phantasie über Thema's aus

---

1) Werk 16.

Don Juan, die von seinen andern Phantasieen sich nur wenig unterscheidet, unter dem Titel: Thème original et Etude,[1] eines seiner effectvollsten Stücke veröffentlicht hat, — dasselbe, mit dem er in seinen Concerten so oft Furore machte. Der Reiz liegt zuerst in dem anmuthigen Thema, von dem Jemand sagte, es habe etwas von einem Gesang italiänischer Maulthiertreiber, was den besondern Charakter der Melodie auch im Ganzen andeuten mag; den Haupteffect auf das Publicum macht aber erst die schillernde Variation, wo man nicht weiß, wo der Spieler alle die Finger herbekömmt. Dabei klingt die Etude viel schwieriger als sie ist. Hätte die Composition eine gehaltvollere Einleitung und einen weniger kurzen Schluß, sie wäre eines unbedingten Lobes würdig. Für das Publicum ist sie noch immer trefflich genug.

Lißt hat vor Kurzem, außer einigen Phantasieen über Opernthema's, sein umfangreichstes und, wie wir glauben, sein bedeutendstes Werk erscheinen lassen, seine Pélerinage, die drei starke Bände füllen wird. Wir konnten erst den ersten Band zu Gesicht bekommen, und versparen unser Urtheil, bis wir das Ganze kennen gelernt, für einen spätern besondern Artikel.

Von jüngeren Componisten, die sich als solche schon anderweitig bekannt gemacht, für Clavier aber, so viel wir wissen, erst wenig oder gar nichts veröffentlicht,

1) Werk 45.

müssen wir noch O. Nicolai und Julius Rietz nennen, von denen uns zwei Claviercompositionen vorliegen. Und wie wir vorzugsweise gern nach neuen Sonaten greifen, so freute uns schon der Titel auf der Nicolai'schen Composition, die eben eine Sonate ist.[1] Man hat diesen Componisten wegen seiner italiänischen Sympathieen vielfach angegriffen; wir kennen nichts von seinen in Italien geschriebenen Opern; in dieser Sonate steckt aber noch genug gutes deutsches Blut. Oder wäre es, daß er seine Feder so in der Gewalt hätte, daß er sich heute in italiänischer Weise, morgen in anderer ergehen könnte? Dies wäre eine gefährliche Gewandtheit, der schon Meyerbeer als Opfer gefallen ist. Doch kennen wir, wie gesagt, zu wenig von Hrn. Nicolai's Compositionen, um uns ein Urtheil darüber zuzutrauen. Die Sonate bekundet in jedem Fall eine deutsche Abstammung, und im besonderen eine große Leichtigkeit in der Erfindung und Ausführung; ist jene nicht gerade tief, diese keine außergewöhnlich kunstreiche, so fesselt doch das Stück durch andere Vorzüge, durch sein aufgewecktes rasches Wesen, das nicht grüblerisch beim Einzelnen aufhält und eben eine dem Componisten günstige Totalwirkung hervorbringt. Am wenigsten gelungen scheint uns der letzte Satz; es verändert sich in ihm das Tempo zu oft, was nur ein besonders geistreiches Spiel vergessen machen würde. Recht aus dem Ganzen ist da-

1) Werk 27.

gegen der erste Satz, ebenso das Scherzo und namentlich das Trio gelungen. Zum Hauptmotiv des Adagio's hat der Componist eine schwedische Volksmelodie (allerdings eine der schönsten) gewählt; einen Zusammenhang mit dem Uebrigen vermögen wir indeß nicht zu entdecken.

Julius Rietz, der sich durch seine beiden Ouverturen einen klangvollen Namen erworben, debütirt als Claviercomponist mit einem Scherzo capriccioso.[1] Von seiner Hinneigung zu Mendelssohn's Weise war schon öfter die Rede; auch uns verleidete dies manche Stelle seiner Compositionen. Daß uns gewisse Anklänge bei manchen Componisten mehr beleidigen, als bei anderen (wie z. B. bei Bennett), mag schwer zu erklären sein, wenn es nicht vielleicht daher kommt, daß Vor- und Nachbildner von Natur aus weniger verwandt sind, und mithin das Angeeignete im letztern fremdartiger berührt, als wo (wie eben bei Bennett und Mendelssohn) die Charaktere einen Aehnlichkeitszug gleich bei ihrer Geburt mit auf die Welt gebracht zu haben scheinen. Wie dem sei, der äußerst talentvolle Componist, von dem wir sprechen, hat so viel Bildung, zeigt einen so entschiedenen Charakter, daß es vielleicht nur einer größeren Aufmerksamkeit seinerseits bedarf, Reminiscenzen zu verhüten. Im Uebrigen erinnert gerade das Scherzo weniger an Mendelssohn'sche Art; es ist dazu viel zu

---

1) Werk 5.

mißmuthig, mißtrauisch fast, wenn wir so sagen dürfen. Hinter dem wenig heitern Humor des Stückes verbirgt sich aber jedenfalls ein vortrefflicher Tonkünstler, dem wir wünschen, daß, wie er heimisch in seiner Kunst, er sich auch ganz glücklich in ihr fühlen möge.

Noch liegt eine Reihe Compositionen vor uns, deren Verfasser weniger oder gar nicht gekannte Namen haben; wir haben sie aus einem ansehnlichen Stoße neuer Musikalien als die bemerkenswerthesten herausgewählt.

Julius Schapler, dessen Preisquartett als ein bedeutendes Musikstück bereits S. 125 ff. angezeigt wurde, hat neuerdings eine Fantasia capricciosa gebracht. Den Eindruck jenes Quartetts noch im frischen Gedächtniß bewahrend, gingen wir mit Freude an die neue Composition, fanden uns indeß diesmal getäuscht. Der Titel mag vieles entschuldigen, aber nicht Alles. Wir vermissen in der Phantasie einen wahrhaft schönen musikalischen Gedanken und den innerlichen Faden, der auch die phantastische Unordnung durchschimmern soll, will sie anders im Bezirk der Kunst anerkannt sein. Offenbar hat der Componist mit seinem Stück etwas gewollt, — was aber? verschweigt er uns. Gegen das Ende hin erscheint nämlich auf einmal, diesmal recht wie aus den Wolken kommend, der „Mond,“ d. h. ein Andante mit dieser Aufschrift. Was ihm vorangeht, ist kaum zu errathen; es fehlt uns der Schlüssel zur Auflösung. So vermuthen wir denn, der Componist hat irgend eine Begebenheit schildern wollen und, die Musik

geheimnißvoller wirken zu lassen, die nöthigen Andeutungen weggelassen. Damit that er aber sich und seinem Werke Schaden, dem wir wenigstens, wie es dasteht, kein Interesse abzugewinnen wissen. Die Musik ist eben zu wenig an sich und könnte nur dadurch zu ihrer Bedeutung gelangen, wenn uns der Componist die Bilder, die ihm jedenfalls vorgeschwebt, mit Worten genannt, wie er es bei dem „Mond" that. Ein nicht gutes Zeichen für eine Musik bleibt es aber immer, wenn sie einer Ueberschrift bedarf; sie ist dann gewiß nicht der inneren Tiefe entquollen, sondern erst durch irgend eine äußere Vermittelung angeregt. Daß unsere Kunst gar vieles ausdrücken, selbst den Gang einer Begebenheit in ihrer Weise verfolgen könne, wer würde das leugnen; die aber, die die Wirkung und den Werth ihrer so entstandenen Gebilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe: sie brauchen nur die Ueberschriften wegzustreichen. Herr Schapler that es; aber die Probe fiel gegen ihn aus. Nichts desto weniger zählen wir sein Werk zu den bemerkenswerthen, und würden es ohnedies in diese Revüe gar nicht aufgenommen haben. Auch im Verfehlten läßt sich oft ein Talent erkennen, und dieses ist dem Componisten in jedem Falle zuzusprechen.

Einen anmuthigen Cyklus von Etuden gibt uns S. Goldschmidt;[1] er gehört nach diesen Proben seines Talentes, den ersten, die wir von ihm zu Gesicht

1) Six Etudes de Concert. Oe. 4.

bekommen, mit Leib und Seele der Richtung der neuesten Zeit, aber einer ihrer edleren an. Chopin scheint er zumal in's Herz geschlossen zu haben; dabei offenbart er aber auch Eigenthümliches; das Jugendlich-Schwärmerische, das alle seine Stücke durchweht, kann kaum Jemanden entgehen. Auch schöne Kenntnisse stehen ihm zu Gebote. Am liebsten ergeht er sich in fremdartigen Tonarten; bis auf eine Etude spielt das ganze Heft in Des und Fis. Steige er späterhin aber auch manchmal zu menschlicheren herab; ein junger Componist, zu dem man sich erst durch 5 bis 6 Kreuze hindurcharbeiten muß, braucht noch einmal so viel Zeit zur öffentlichen Anerkennung. Die Hauptsache aber ist, er bewahre sich seine Natürlichkeit und schreibe dann, in welcher Tonart er wolle. Wir haben keinen Zweifel, daß Herr Goldschmidt noch Schöneres und Bedeutenderes leisten werde; sein Werk spricht dafür. Den zarteren Stücken in ihm geben wir übrigens den Vorzug; in der kräftigeren steht er weniger selbstständig da. Einige Gemeinstellen (chromatische Gänge) wünschten wir unterdrückt; er erinnere sich immer des Satzes: Nur das Beste wird fortdauern.

Eine andere nicht unbedeutende Etudensammlung hat wiederum H. F. Kufferath veröffentlicht;[1] seine erste ward schon lobend in diesen Blättern besprochen. Auch diese Etuden geben sich auf den ersten Blick als

---

1) Werk 8.

Kinder der jüngsten Zeit; man kennt jene Notengruppirungen, in denen fliegende Harpeggien eine ruhende Melodie einzuhüllen scheinen. Der Componist gibt in dieser Art wieder einige treffliche; nur schreibe er nicht zu viel in dieser Compositionsweise; sie führt zur Manier. Bach hat 30 Exercices oder Variationen geschrieben, von denen jede eine andere Physiognomie hat, — und dies schon vor 100 Jahren; er konnte freilich nicht anders und würde nicht begreifen, wie 9/10 der heutigen Componisten alle über die nämliche Weise variiren und etudiren. Herr Kufferath gehört gewiß zu den besseren unter ihnen; es thut aber Noth, die jungen manchmal an die alten zu erinnern; in Vielem machten sie sich's nicht so leicht. Von diesen höchsten Forderungen an Vielseitigkeit und Mannichfaltigkeit abgesehen, enthält die Kufferath'sche Etudensammlung aber, wie gesagt, viel Schätzenswerthes. Die Fertigkeit und Sicherheit des Componisten als Spieler zeigt sich auch in seinen Compositionen. In der Form sind sie durchgehends gelungen, wenn dieser auch oft eine gewisse Breite und Umständlichkeit anhängt. Das Figurenwerk finden wir sehr fleißig und zart behandelt, dies namentlich in der 4ten und 5ten. Feiner Züge voll ist auch die 3te. Die Steigerung in den glänzenderen Nummern durch Anhäufung von Bravourformen kann ihre Wirkung nicht verfehlen. Die meisten der Etuden eignen sich zum öffentlichen Vortrage und verdienen diesen mehr, als manche werthlose Composition berühmter Virtuosen.

Stephan Heller hat uns in einem Scherzo[1] und einer Caprice[2] neue Beweise seines geistreichen Talentes gegeben. Besonders glücklich finden wir das Scherzo; es ist voll von Humor und dabei von künstlerischer Form; wir fühlen uns vom Anfang bis Ende in der Nähe eines höchst lebendigen, liebenswürdigen Geistes, der, wie er zu scherzen und zu unterhalten, oft auch einen tieferen Gedanken heranzubringen versteht. Und scheint uns auch nicht alles der Erguß einer freischöpferischen Phantasie, nicht Alles unmittelbar aus dem Innersten geflossen und mehr am Instrument gefunden, so müssen wir um so mehr wünschen, der Künstler bekomme Zeit und Lust, für Orchester zu schreiben, damit sein bedeutender innerer musikalischer Sinn sich immer mehr von der Herrschaft der mechanischen Einflüsse befreie, denen sich alle, die am Instrument erfinden, nicht leicht entziehen können. Heller's Claviercompositionen tragen alle Anzeichen eines bedeutenden zukünftigen Orchercomponisten in sich; sie wären mit wenigen Abänderungen auf das wirkungsvollste zu instrumentiren; man hört, wie ihm hier Violinen, dort Hörner rc. vorgeschwebt. Es wäre Schade, wenn uns Paris, das zeitraubende Leben einen Orchestercomponisten zu Schanden werden ließe, den die Natur mit so entschiedener Befähigung ausgerüstet. Den Clavierspielern würde, wenn H. sich der Orchestercomposition zuwendete, freilich mancher Genuß entzogen

1) Werk 24. 2) Werk 27.

werden; denn man erholt sich von dem nichtswürdigen Clavierpassagenkram gern an festeren Gebilden, wie sie symphonieartig in Heller's Compositionen oft auftauchen. Wir würden aber den Genuß gern gegen den reicheren vertauschen, den das aller Nüancen fähige Orchester zu bereiten im Stande ist; und daß er auch dieses mit der Zeit sich unterthan machen würde, dafür spricht sein Talent, die Stufe, auf der er überhaupt schon als Musiker steht. Sehen wir aber von diesen Wünschen ab, so müssen wir nochmals eingestehen, das Scherzo ist geistreich und fein genug, als daß wir unzufrieden sein dürften. Allen wird freilich seine und solche Musik überhaupt nicht zusagen, und kann es nicht. Sie zu verstehen, zu lieben, gehört wohl mehr dazu, als bloße Dilettanten-, selbst Musiker-Bildung. Aus diesem spielenden Humor erklingt mehr, als blos musikalische Erfahrung. Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders componiren, als der seine Weisheit allein aus Marpurg ꝛc. hergeholt; wer im Strom eines reichbewegten Lebens anders, als wer den Cantor seines Ortes für das Ideal möglicher Meisterschaft hält, — und dies bei übrigens gleichen Talenten, gleich ernsten Studien. Eine andere als blos musikalische Bildung und Erfahrung spricht auch aus den Compositionen unseres jungen Künstlers; wir wollen nichts hineinklügeln, aber wir wissen, das ist nicht für Jedermann. Auch in der Caprice findet sich Ausgezeichnetes; doch steht sie an Naivetät, an Grazie gegen das Scherzo zu-

rück. Die Gesangstelle darin scheint uns karg; dagegen sprüht auch in ihm humoristisches Feuer unausgesetzt, wie man das Ganze einem künstlichen Feuerrade vergleichen möchte, das uns in seinem buntfarbigen Umschwunge eine Weile ergötzen will. Das Crescendo (S. 11 und 12) macht eine symphonieartige Wirkung, ohne in's Triviale der gewöhnlichen Crescendo's zu fallen; wir kennen nichts ähnliches für Clavier, der Spieler kann sich hier im größten Glanze zeigen. —

Von Hermann von Löwenskiold liegen uns zwei Hefte Charakterstücke[1] vor; sie haben die Ueberschriften: An die Entfernte, Venetianisches Gondellied, der Wunsch, die Elfenschwärme, Aufregung, und sprechen sich demgemäß aus. Der Componist ist zwar zu einer entschiedenen Selbstständigkeit noch nicht vorgedrungen; die Richtung aber, die er verfolgt, zeigt sich als eine edlere. Vieles sagt uns namentlich in der Anlage zu; die Ausführung läßt manches vermissen. Eine gewisse Flucht des Fertigwerdenwollens macht sich hier und da bemerkbar; nicht alle Stücke sind gleichmäßig, künstlerisch ruhig abgeschlossen. Ueberall aber blickt Talent hindurch, und was zur Meisterschaft noch fehlt, möge Zeit und Fleiß dem jungen strebenden Künstler erreichen helfen.

Hier erwähnen wir gleich noch ein Werk eines anderen jungen dänischen Componisten: 12 Capricen von

---

1) Werk 12.

Emil Hornemann,[1] das uns durch seinen bedeutenden Umfang, wie durch den erfreuenden Inhalt gleichmäßig überraschte. Schon die Form der Stücke, eine Mittelart zwischen Etude und Caprice, müssen wir eine glücklich-getroffene nennen. An die Etude erinnern sie durch ihre Abgeschlossenheit, durch das öftere Festhalten der einmal gefundenen Figur, vermeiden aber, an das Capriccio anstreifend, das Aengstlich-Mechanische des Zweckes, wozu oft die Etude den Componisten verleitet. Die Musik an sich trägt einen heiteren, wohlthuenden Charakter. Nirgends stößt uns Außerordentliches, Genialisches auf; selbst hinter den kühneren Anläufen birgt sich ein bescheidener Sinn, der schnell zurückhält, wo ihn die Sicherheit im Wohlbekannten zu verlassen droht. Der Componist will mit einem Worte nicht mehr leisten, als er kann, und dies behagt immer, wenn er die triviale Sphäre überhaupt hinter sich hat. Sein Drang, überall geregelte Kunstformen zu geben, verleitet ihn freilich oft zur Breite, und wir erhalten in den zweiten Theilen meist nur die Parallelstellen des früher Dagewesenen, ohne daß er einen neuen Aufschwung versuchte; aber es ist uns diese Breite noch immer lieber, als platte Formlosigkeit, die nicht weiß, was sie will. Damit rathen wir aber dem jungen Künstler keineswegs ab, bei dem Gewonnenen zu verharren, sich nicht in schwierigeren Formen zu versuchen, seiner Phantasie nicht neue

1) Werk 1. 4 Hefte.

Gebiete zu eröffnen. Im Gegentheil wir setzen dies voraus. Im tausendfachen Durcheinander der Gegenwart würde seine sanfte Stimme nur spurlos verhallen. Will er mehr, so ist es an ihm, sich zu kräftigen, den höhern Streitern sich anzuschließen. Einstweilen dürfen wir dies sein erstes Werk, mit dem er sich auf so ehrenvolle Weise eingeführt, Allen, die sich an einer weichen klangvollen Musik erfreuen wollen, auf das Beste empfehlen.

Wir sprachen zum Schluß unseres letzten Artikels von Compositionen zweier junger dänischer Musiker, von Löwenskiold und Hornemann; so eben wird uns eine neue Claviercomposition eines dritten gleichfalls jungen Dänen N. W. Gade mitgetheilt, desselben, der schon durch seine Ouverture „Ossian" sich bekannt gemacht, so reiche Hoffnungen für die Zukunft erweckt. Scheint er auch im Orchester in seinem eigentlichen Elemente, so verräth doch auch die erste Claviercomposition, die mit seinem Namen vor uns liegt, den kenntnißreichen Musiker und jedenfalls ein inniges poetisch-musikalisches Gemüth; sie heißt „Frühlingsblumen" und besteht aus drei kleinen Stücken, die diesen Titel zu tragen vollkommen verdienen. Es sind eben stille bescheidene Kinder seiner Phantasie, hier und da an ähnliche Mendelssohn's, auch Henselt's erinnernd, doch auch fesselnd durch die eigene nordische Färbung, die schon in der Ouverture „Ossian" zu bemerken war. Was ist doch alles Virtuosengeklimper gegen solch' anspruchlose sittige Musik!

Aber die Gegenwart fängt an zu erkennen, und „die sich selbst erniedrigen, sollen erhöhet werden.“ Doch genug der Worte über die kleine Composition, die für sich selbst spricht.

In den sechs „Romanesken“ von Gustav Nottebohm[1] wird Jedermann etwas anderes zu finden hoffen, als sie bieten; es sind Stücke der schlichtesten bürgerlichsten Art, daß man den Titel beinahe für eine Ironie halten könnte. Wie dem sei, ein guter Kern läßt sich unter der unscheinbaren oft herben Schale nicht verkennen. Aus einigen größeren Compositionen desselben Verfassers, die an einem andern Orte zu besprechen sind, geht dies noch deutlicher hervor. Hier, scheint es, wollte er nur etwas Leichtes, den Verlegern Gefälliges liefern.

Eine Phantasie von F. C. Wilsing[2] rief uns eine frühere in diesen Blättern schon besprochene Composition desselben in's Gedächtniß. Was damals anerkannt wurde, findet sich auch hier wieder bestätigt. Der Componist gehört einer gründlichen Schule an und scheint sich immer freier zu entwickeln. In seiner Phantasie ist Sinn und Ordnung, für eine Phantasie eher zu viel als zu wenig. In einer Zeit, wo dies schöne Wort so oft gemißbraucht worden, sei aber jeder Versuch, es wieder zu Ehren zu bringen, mit Auszeichnung genannt, auch wenn er sich zum Extreme neigte. Bei aller Anerkennung

---

1) Werk 2. 2) Werk 10.

des Componisten würden wir's nicht ungern sehen, wenn sich seiner zuweilen auch jene Grazie bemächtigte, die den Ernst erst liebenswürdig macht. Einige altmodische Fiorituren (im 1sten Theile) wünschten wir gänzlich unterdrückt; durch Schönpflästerchen rc. wird die classische Zeit noch nicht zurückgebracht. Doch das sind Kleinigkeiten. Der Verfasser muß sich durch das überwiegende Gute seines Werkes die Achtung aller gebildeten Musiker erwerben; möge ihn das ermuntern zu fortgesetztem Streben. Das Liebste in der Phantasie ist uns übrigens der 2te Satz. Die Fuge zum Schluß hat im Thema Aehnlichkeit mit dem des letzten Satzes der Sonate in A dur von Beethoven, verräth sonst aber den tüchtigen Meister, wenn wir auch nicht alles in ihr sehr wohlklingend finden können.

Wir beschließen unsern Ueberblick mit einigen Bemerkungen über drei neu erschienene Sonaten, deren Verfasser Adolph Reichel, Ignatz Lachner und Theodor Kullack sind.

Die erstere [1] scheint uns der erste Versuch in dieser schwierigen Kunstform, die lobenswürdige Arbeit eines fleißigen Schülers. Vom Druck hätten wir abgerathen, wir sind überzeugt, ähnliche Sonaten werden in Deutschland jährlich zu Hunderten componirt. Wer in einer Gattung, die so herrliche Muster aufzuweisen hat, nichts Eigenes, nichts durch und durch Meisterhaftes zu geben

1) Werk 4.

vermag, bleibe zurück. Der Verfasser, wenn er sonst klar mit sich, wird zugestehen, daß vor solchen Forderungen sein Werk allerdings verschwindet. Daß er nach guten Vorbildern gearbeitet, zeigt jede Seite seiner Composition; manches erscheint auch gelungener. Das Ganze macht aber keinen andern Eindruck, als den der Copie. Eine gewisse Trockenheit hängt dem Verfasser vielleicht noch von den Studienjahren an, vielleicht fehlte ihm auch ein rechter Meister, der das Talent in ihm lebendig zu machen verstand. Der Jugend sieht man manchmal gern ein Zuviel nach; aber das Beschneiden der Flügel macht Philister, man muß den unsichern Flug zu lenken verstehen. Mit einem Worte, der Componist ist noch in pedantischen Begriffen befangen; eine Sonate soll kein Pensum sein, die feinste Blüthe der Meisterschaft duftet uns aus den Musterwerken der Gattung entgegen. Darum fort mit den Terzen- und Sextengängen, wie sie in der vorliegenden Sonate so häufig vorkommen; das ist die schlechte Classicität, der Perüquenstyl. Solche und ähnliche Stellen fallen doppelt auf, da der Componist hin und wieder seinen Gedanken eine interessantere Wendung zu geben versteht; so beginnt der Mitteltheil im 1sten Satz sehr glücklich, so erhebt sich die letzte Seite der Sonate zu freierem Schwunge, so gefällt uns manches im Scherzo, wenn auch die zweite Stimme zu Anfang desselben nicht nach Meisterart auftritt. Aus diesen Beispielen möge der Verfasser in etwas einsehen, wo wir ihm beistimmen, wo nicht. In keinem Falle aber

halte ihn je ein Tadel ab, rüstig fortzuschreiten. Nur einige der größten Geister haben mit ihrem Werk 4 gleich ein Meisterstück geliefert.

Ueber die Sonate von J. Lachner[1] können wir uns kurz fassen: sie ist offenbar das Werk eines sehr routinirten Musikers, der seinen Stoff zu ordnen und zu beherrschen versteht. Das fließt wie vom Born, immer glatt und ruhig fort. Wir finden kaum etwas auszusetzen an Form und Schreibweise. Damit ist aber auch beinahe Alles gesagt; Ansprüche an Erfindung, an Neuheit kann sie keine machen. Im Uebrigen mag der Componist vorzugsweise im Orchestersatz geübt sein; gewisse Gemeinstellen, die im Orchester Effect machen, auf dem Clavier aber sich leicht trivial ausnehmen, wünschten wir gänzlich beseitigt. Die Fortschritte neuerer Claviercomponisten, die Wirkungen, die sie ihrem Instrumente abgewonnen, scheinen dem Verfasser ganz fremd geblieben zu sein. Die Sonate versetzt uns somit in die Haydn-Mozart'sche Periode, ohne eine Haydn-Mozart'sche zu sein. Doch auch gegen solche Werke, wenn sie sonst nicht ungesund sind, wollen wir kein Verdammungsurtheil aussprechen; für eine gewisse Mittelclasse von Spielern muß ja auch gesorgt sein, und die Ansprüche dieser befriedigen solche und ähnliche Werke vollkommen.

---

1) Werk 20.

Noch liegt uns die Sonate von Th. Kullack,[1] die interessanteste, aber auch barockeste unter den drei genannten, vor; eine wahre Herenküche, das gährt und kocht unaufhörlich durcheinander. Nur im Mittelsatz bricht ein sanfterer Mondstrahl hindurch. Ohne Vergleich, der Componist hat Geist und Phantasie und mag ein brillanter Spieler sein. Nicht Alles können wir Musik in seinem Werke heißen; zieht man einzelnen Gedanken das bestechende glänzende Gewand ab, so erscheinen sie oft dürftig genug. Oft aber erhebt sie sich auch zu edlerem Ausdruck und dies gibt uns Hoffnung auf seine Zukunft als Künstler, daß dieser nicht dem eitlen Virtuosenwesen unterliegen werde. Zu thun bleibt ihm freilich noch manches übrig; fragt er, was? so antworten wir: habt nur helle Köpfe und spielt eure Sonaten nach einer Beethoven'schen, Mozart'schen, und seht dann zu, wo der Unterschied liegt. Was die Finger schaffen, ist Machwerk; was aber innen erklungen, das spricht zu Allen wieder und überlebt den gebrechlichen Leib. —

1) Werk 7.

1843

und später.

Lieder und Gesänge. — Concertouverturen für Orchester. — Symphonieen für Orchester. — Antonio Bazzini. — Etuden für Pianoforte. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Concerte und Concertstücke für Pianoforte mit Orchester. — Lieder und Gesänge. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Zwei Preissonaten. — Aphoristisches. — Die Sommernachtstraummusik. — Niels W. Gade. — Theaterbüchlein. — Musikalische Haus- und Lebensregeln.

Lieder und Gesänge.

Theodor Kirchner, zehn Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.

Werk 1.

Im jüngsten deutschen Sängerwald möchten diese ersten Blüthen eines noch sehr jugendlichen Compositionstalents mit zu den charakteristischsten gehören. Und erhalten wir nicht lauter Eigenes, so scheint doch alles aus so innerer Fülle geflossen, daß wir der Hoffnung vertrauen, der Frühling halte noch lange an und es werde ihm ein fruchtbringender Sommer nachfolgen.[1] Im Zusammenhange mit der fortschreitenden Dichtkunst ist der Franz Schubert'schen Epoche bereits eine neue gefolgt, die sich namentlich auch die Fortschritte des einstweilen weiter ausgebildeten Begleitungsinstruments, des Claviers, zu Nutze machte. Der Componist nennt seine Lieder auch Lieder mit Pianoforte, und es ist dies

---

1) Zwei Hefte sehr genialer Clavierstücke, die so eben (1852) erschienen, haben die Prophezeiung wahr gemacht.

nicht zu übersehen. Die Singstimme allein kann allerdings nicht alles wirken, nicht alles wiedergeben; neben dem Ausdrucke des Ganzen sollen auch die feineren Züge des Gedichts hervortreten, und so ist's recht, wenn darunter nicht der Gesang leidet. Darauf hat nun freilich auch dieser junge Componist zu achten. Seine Lieder erscheinen häufig als selbstständige Instrumentalstücke, die oft kaum des Gesanges zu bedürfen scheinen, um eine vollständige Wirkung zu machen; sie sind oft nur wie Uebersetzungen der Gedichte für das Clavier, gewissermaßen Lieder ohne Worte, aber durch Worte angeregt; der Gesang in ihnen erscheint daher oft wie ein leises Hinlispeln der Worte, und der Hauptausdruck liegt meistens in der Begleitung. Daß es dem Componisten an melodischer Kraft fehle, wird Niemand sagen können, aber sie stützt sich noch zu sehr auf die Harmonie, und die Führung der Stimme trägt einen noch zu sehr instrumentalen Charakter. Wo aber überall so viel Talent, wirklich poetische Anlage hervorblickt, da ist nicht zu fürchten, daß der Componist stehen bleibe. Schon in den ersten Versuchen Talentvoller läßt sich eine gewisse Bildungsfähigkeit erkennen, die auch einen stärkeren Druck der Kritik nicht scheut, und diese Fähigkeit, wie die Bescheidenheit ein Zeichen wahren Talentes, scheint auch unserm Liedercomponisten inne zu wohnen, die er sich denn immer erhalten möge.

Der vorherrschende Charakter der Lieder ist der des Schwärmerischen, Sehnsüchtigen, die Wahl der

Gedichte, (von Heine, C. Beck, J. Mosen) eine dem entsprechende. Das süße Wühlen in Frühlingsgedanken, das sehnende Gefühl des Weiterschweifenwollens über Berg und Thal, wie es unsre Dichter so oft, so schön ausgesprochen, — darin ergeht sich auch der junge Musiker am liebsten; solche Gedichte gelingen ihm am besten. Zum Vortrag der Lieder gehören geübte Hände und Stimmen, namentlich erstere, eben weil der Hauptausdruck meist in der Begleitung liegt, und auch die Fertigkeit wird's nicht allein ausmachen, sondern die Zartheit, der Schmelz der Schatten und Lichter. Für die bedeutendsten Stücke halten wir die Heine'schen; sie sind vorzugsweise schwärmerisch und mit Liebe componirt, namentlich die beiden Frühlingslieder Nr. 4 und Nr. 6. In anderen, wie in Nr. 9 stören einige etwas weit hergeholte Modulationen, wo es dem Componisten vielleicht gerade recht überschwänglich zu Muthe war, aber zum Schaden der sichern schönen Form, die er nicht mehr zu beherrschen wußte. Möchte denn die Zukunft den wohlwollenden Sinn dieser Zeilen bestätigen, die Anerkennung wird nicht ausbleiben, und man schreibe sich schon jetzt den Namen dieses talentvollen Musikers zu denen, die einen guten Klang in der Folge zu bekommen verheißen.

Concertouverturen.

Julius Stern, geistliche Ouverture.

Werk 9. Partitur.

Das Titelblatt besagt, daß der Componist für diese Ouverture von der Akademie der Künste in Berlin die große Compositionsmedaille erhalten hat. Man darf mithin etwas erwarten. Aber es scheint, die musikalische Section jener Akademie hat kein Glück mit ihren Preisen; es sind sogar Schnitzer in der Ouverture stehen geblieben, — so S. 7, Tact 6 die Octaven zwischen der 1sten Violine und Baß, ebenda Tact 12 in denselben Stimmen —, auf die die Prüfenden doch wenigstens vor dem Drucke aufmerksam machen mußten, vom Geiste der Erfindung gar nicht zu reden. Denn wo sollte dieser auch herkommen bei einem Thema, wie dem, das dem Componisten aufgegeben wurde. Gegen den letzteren haben wir nichts; er hat sein Talent in mancher anmuthigen Gesangscomposition schon bethätigt; aber gegen die Akademie, die ein solches Thema

aufgab und einer solchen in jedem Falle mit Unlust gemachten Bearbeitung eine öffentliche Anerkennung ertheilte. Wie gesagt, die Ouverture ist nichts als eine ganz mechanisch gemachte Variation eines abgedroschenen Fugenthema's, wie sie jeder halbweg vorgerückte Schüler in jeder Stunde schreiben muß. Im kleinsten Liede des Herrn Stern steckt mehr Grund zu einer Medaille, als in dieser ganzen Ouverture. —

P. Lindpaintner, kriegerische Jubelouverture.

Werk 109. Partitur.

Was man von ihr zu erwarten hat, spricht der Titel aus. Es ist ein Gelegenheitsstück zur 25jährigen Regierungsfeier des Königs von Würtemberg componirt und tritt mit allem möglichen Pomp auf, wie er bei solcher Gelegenheit an Ort und Stelle ist. Weber gab für diese Gattung den Ton an; seine Jubelouverture ist noch nicht übertroffen worden. Das God save the king benutzte, wie schon Weber, dann Marschner, Leibrock u. A., so auch Lindpaintner. Dazwischen bringt er aber Kriegsgetümmel und Siegesmarschähnliches an, wodurch sich diese Ouverture von ähnlichen unterscheidet. Man kann glauben, daß ein so gewandter Instrumentator, als welcher Lindpaintner bekannt ist, zu solchem Bild die rechten Farben zu nehmen verstanden. Ein großer Effect kann nicht ausbleiben. Auf dem Clavier

nimmt sich das Stück gar nicht aus, es ist als wenn man nach einer grosartigen militairischen Revue sich eine Schachtel Soldaten aufstellen wollte. —

Julius Rietz, Ouverture zu Hero und Leander für das Pianoforte zu 4 Händen.

Werk 11.

Ein schönes bedeutendes Werk. Die neue Zeitschrift, scheint uns, hat ein Unrecht gegen diesen würdigen Künstler gut zu machen: wir finden nämlich die frühere Ouverture desselben in einem früheren Jahrgange in unerschöpfender und zu wenig anerkennender Weise besprochen, wovon die Schuld allerdings sein mag, daß dem damaligen Referenten nur der Clavierauszug vorlag, und daß er sie noch nicht vom Orchester aufführen gehört hatte. Wir müssen dies aber hier anführen, weil uns jene erste Ouverture die glückliche Vorgängerin der 2ten scheint, weil, was dort fruchtbarer Keim, sich hier zu reiferer Entfaltung bereits entwickelt hat, weil, wenn schon dort ein höchst bedeutendes Streben, von einem nicht minder bedeutenden Talente getragen, sich geltend machte, dies von der späteren andern Ouverture in noch größerem Maße zu sagen ist. In der That, eine Zeit, die solche Werke hervorbringt, solche tüchtige Talente aufzuweisen hat, wie Rietz u. A., braucht vor einer entschwundenen großen Periode nicht zu sehr zu

erröthen, wie einige Zurückgebliebene uns so gern einreden möchten, und darf auch mit Zuversicht auf eine noch ergiebigere Zukunft hoffen. Talent und Kenntniß reichen sich in diesem Werke die Hand zum schönen Bunde; es ist kaum ein unkünstlerischer Tact in ihm, wenn wir einige leise Anklänge an bekannte Werke ausnehmen. Hätte der Componist diese letzteren zu tilgen gesucht, wir würden ihm die Ouverture, wie sie jedenfalls das Beste ist, was er bis jetzt gegeben, auch als sein ganz und gar ihm zugehöriges Eigenthum anrechnen. Namentlich die Stelle zu Ende der 10ten und 11ten Seite störte uns, als zu Mendelssohn'isch; viel weniger einige andere, die an Stellen der Coriolanouverture und der 9ten Symphonie von Beethoven erinnern, aber mehr im verwandten Charakter, als wie dort in der melodischen Führung. Diese einzelnen Tacte abgerechnet, haben wir allen Respect vor der Composition. Die Beherrschung der Form, die er vorzugsweise breit anlegt, die Erfindung, Bedeutsamkeit und Schönheit der einzelnen Motive, die äußerst edle Haltung des Ganzen, das alles ist gern und freudig anzuerkennen. Und daß wir die Hauptsache nicht vergessen, die Instrumentation, die uns bis auf einzelne etwas dichte, vielleicht noch zu lichtende Stellen, ganz meisterhaft und im Einzelnen ganz originell dünkt. Wir haben die Ouverture zweimal hier in Leipzig gehört; sie hat beidemal diesen schönen Eindruck auf uns gemacht, und wir zweifeln nicht, daß sich dieser, je mehr das Orchester sie kennen lernt, noch steigern wird, wie

dies bei der 1sten Ouverture von Rietz schon der Fall war. Denn schwer ist sie, sehr schwer, in den einzelnen Instrumenten, wie im Ensemble aller. Sorgfältig einstudirt, mit Liebe und Verständniß ausgeführt, wird und muß sie aber auch einen lohnenden Erfolg bringen.

Wir haben noch nichts über das Sujet gesagt; aber wer kennt jene rührende Sage nicht, die uns schon der alte Musäos in so anmuthiger Weise erzählte? Im Uebrigen gestehen wir, in Verlegenheit zu sein, wenn wir dem Schluß eine Auslegung geben sollten. Ist es die letzte Nacht der Liebenden, die der Tondichter schildern wollte, oder schwebte ihm nur das glückliche Liebespaar vor? Wir wissen's nicht: aber eine so freudige Erhabenheit erklingt aus dem Schluß, daß wir weiter nicht nachgrübeln und dem Künstler nur noch die Versicherung unserer Hochachtung aussprechen wollen, und im Speciellen unsern Dank für den reizenden Flötenlaufer, für den rührenden Gesang der Clarinette gleich im Anfange, für die brausenden Violoncells in der Einleitung, für die Trompeten am Schlusse, wo es D dur wird, und für so vieles, was ihm im Innern lebendig erklungen, auch in Allen, die ihm nachzufühlen verstehen, lebendig wiedererklingen muß. —

Symphonieen für Orchester.

Der letzte Bericht der Zeitschrift über neu erschienene Symphonieen reicht bis zum Januar 1841. Den wenigen, die seitdem gedruckt worden, ist der heutige gewidmet; ihre Componisten sind: R. Schumann, F. Müller (in Rudolstadt), W. Attern, Spohr, Mendelssohn.

Von der Symphonie des Ersteren erwähnen wir nur historisch, daß sie in Orchesterstimmen und vierhändigem Clavierauszug erschienen ist und in B dur steht. Von der des Zunächstgenannten können wir, da uns keine Partitur im Augenblick vorliegt, nur aus der Erinnerung anführen, daß sie das Werk eines praktisch routinirten Musikers, klar und fleißig gearbeitet ist und manche Anklänge an die Art und Weise älterer Meister, wohl auch an Spohr zu Gehör bringt. In diesem Sinne wurde sie schon früher nach ihrer ersten Aufführung in Leipzig besprochen.

Von der Symphonie von W. Attern (Werk 16.) liegt uns, außer den bei Mompour in Bonn gestochenen Stimmen, auch die geschriebene Partitur vor. Es

ist die zweite des Componisten; ein Urtheil über dessen 1ste steht Bd. XIII. Nr. 45., das wir beinahe wörtlich auch für die 2te abschreiben möchten. Sie hat, wenn wir nicht die Verbindung der Einleitung, die aus Hmoll geht, mit dem Allegrosatze, der wie die andern Hauptsätze in Ddur componirt ist, ausnehmen, fast gar nichts Auffallendes an sich, so wenig wie etwa ein Bach, der durch stille Wiesen hinfließt; wir ergötzen uns, so lange wir ihn sehen; mit andern tieferen Eindrücken verschwindet natürlich der leichtere. Das Idyllische, Beschränkte und Genügliche des Werkes liegt im Vorigen genugsam angedeutet. Zu loben hätten wir nur noch den Musiker, der sein Material klug verwendet und zierlich und reinlich zu instrumentiren versteht. Die mitwirkenden drei Posaunen scheinen uns, dem ganzen Charakter der Symphonie nach, allein überflüssig; wo Flöten und Hoboen ausreichen einen Gedanken auszusprechen, da können jene Instrumente sogar verderben. Bescheidenen Ansprüchen, wie man sie etwa in kleineren Städten hat, wie sie kleinere Orchester zu erfüllen vermögen, genügt denn diese freundliche Symphonie vollkommen. Wohl dem, der seine Kräfte kennt; er wirkt im engen Kreise dasselbe, was der Höherbegabte in weiten. Der Componist ist in dem Falle; bleibe er auch nicht stehen und bilde sich in steter Progression weiter; die Achtung der Welt wird ihm nicht entgehen.

Von Spohr liegen uns zwei neue Symphonieen vor, die in dem Zeitraume von kaum drei Jahren er-

schienen. Die erste (von den sieben, die er geschrieben die sechste,) wurde schon nach ihrer ersten Aufführung in Leipzig in diesen Blättern ziemlich ausführlich besprochen; es ist seine historische (Werk 116). Wir wüßten dem früher Gesagten kaum etwas zuzusetzen. Es hieß dort u. A.: „Eine merkwürdige Erscheinung bleibt es gewiß, daß in unserer Zeit schon mehre Versuche gemacht wurden, uns die alte vorzuführen rc. Man kann nichts dagegen haben; die Versuche mögen als Studien gelten, wie ja die Gegenwart neuerdings ein Wohlgefallen am Rokoko-Geschmack zeigt. Aber daß gerade Spohr auf die Idee fällt, Spohr, der fertige, abgeschlossene Meister, er, der nie etwas über die Lippen gebracht, was nicht seinem eigensten Herzen entsprungen, der immer beim ersten Tone zu erkennen — dies muß wohl Allen interessant erscheinen. So hat er denn auch die Aufgabe gelöst, wie wir beinahe erwarteten; er hat sich in das Aeußere, die Form verschiedener Style zu fügen geschickt; im Uebrigen bleibt er der Meister, wie wir ihn lange kennen und lieben; ja es hebt gerade die ungewohnte Form seine Eigenthümlichkeit noch schreiender hervor, wie denn etwa ein irgend von der Natur Ausgezeichneter sich nirgends leichter verräth, als wenn er sich maskirt. So ging Napoleon einstmals auf einen Maskenball, und war kaum einige Augenblicke da, als er schon — die Arme ineinander schlug. Wie ein Lauffeuer ging es durch den Saal: »der Kaiser!« Aehnlich konnte man bei der Symphonie in jedem Win-

tel des Saales den Ausruf »Spohr« und wieder »Spohr« hören." — Diesen Worten, die unmittelbar nach dem zuerst empfangenen Eindrucke niedergeschrieben wurden, wüßten wir, wie gesagt, auch jetzt, wo wir das Werk in der gedruckten Ausgabe kennen gelernt, nur wenig hinzuzufügen. Einzelne feine schöne Züge entdecken sich natürlich in jedem Werke Spohr's, je mehr man mit ihm vertraut wird, und so möchten wir auch an dem früher ausgesprochenen Urtheile über den letzten Satz der Symphonie einiges mildern, dem wir damals eine ironische Absicht unterlegten, während wir jetzt dies Spiegelbild der Gegenwart weniger grell finden. Hat sich übrigens nicht schon in den letzten drei Jahren manches geändert? Würde Spohr jetzt nicht manches anders schreiben? Ja, wir hoffen's, den Lebensabend des würdigen Meisters werden noch die ersten Strahlen einer besseren Zeit umleuchten, als er sie in dem Schlußsatze seiner Symphonie charakterisirte. Am besten aber widerlegte sich Spohr selbst durch seine neueste Symphonie, der wir noch einige Worte zu widmen haben, wenige, — denn wer könnte noch etwas zu seinem Lobe sagen, das nicht schon gesagt worden! Das Werk ist aber in vieler Beziehung merkwürdig und läßt sich in der Eigenthümlichkeit seiner Entstehung, Form und Ausdrucksweise nur mit der früheren Spohr's, der „Weihe der Töne" vergleichen. Wie dort, wählte er sich auch hier ein Thema, das er mit der etwas allgemein gesagten Hauptüberschrift „Irdisches und Göttliches im

Menschenleben" bezeichnete und in drei Sätzen ausarbeitete, von denen jeder wieder ein besonderes Motto hat. Mit andern Worten, der 1ste Satz schildert die Kinderwelt, der 2te die Gefahren des Jünglings- wohl auch des Lebens des Mannes, der 3te endlich den Sieg des Guten über das Böse. Wir gestehen, ein Vorurtheil gegen diese Art des Schaffens zu haben und theilen dies vielleicht mit hundert gelehrten Köpfen, die freilich oft sonderbare Vorstellungen vom Componiren haben und sich immer auf Mozart berufen, der sich nichts bei seiner Musik gedacht haben soll. Wie gesagt indeß, das Vorurtheil haben wohl manche, auch Nicht-Gelehrte, und hält uns daher ein Componist vor seiner Musik ein Programm entgegen, so sag' ich: „vor allem laß mich hören, daß du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein." Es ist eben ein Unterschied, ob ein Goethe nach aufgegebenen Endreimen einmal dichtet, oder ein anderer. Drum wird auch Niemand der Spohr'schen Symphonie ihre Schönheiten wegphilosophiren können, eben weil es etwas anderes ist, wenn er sich ausnahmweise eine Aufgabe stellt, oder ein Anfänger der Kunst. Ueber all' dieses ist schon bei der „Weihe der Töne" hin und her geredet worden und der Kampf fängt schon wieder an aufzulodern über das Etwas-sich-nicht-denken-sollen beim Componiren und das Gegentheil. Die Philosophen denken sich die Sache auch wohl schlimmer als sie ist; gewiß sie irren, wenn sie glauben, ein Componist, der nach einer Idee arbeite,

setze sich hin wie ein Prediger am Sonnabend-Nachmittag und schematisire sein Thema nach den gewöhnlichen drei Theilen, und arbeite es überhaupt gehörig aus; gewiß sie irren. Das Schaffen des Musikers ist ein ganz anderes, und schwebt ihm ein Bild, eine Idee vor, so wird er sich doch nur erst dann glücklich in seiner Arbeit fühlen, wenn sie ihm in schönen Melodieen entgegen kommt, von denselben unsichtbaren Händen getragen, wie die „goldenen Eimer," von denen Goethe irgendwo spricht. Drum, behaltet euer Vorurtheil, zugleich aber prüft und laßt die Pfuschereien des Schülers nicht den Meister entgelten.

Sagen wir's denn kurz, es liegt über dieser neuesten Symphonie Spohr's ein Zauber ausgegossen, wie kaum über einer anderen. Wir könnten nicht sagen, daß uns besonders große, neue Gedanken aus ihr entgegenklängen, andere, als wir schon von Spohr gehört; aber diese Reinheit und Verklärtheit des Klanges findet man nicht leicht wo anders. Den Zauber des Colorits zu erhöhen, kam dem Componisten freilich zu Statten, daß er sich zwei Orchester zu seiner Verfügung stellte, und das ist auch eine von den Ideen, auf die nicht Jeder fällt, oder fällt er darauf, sie fahren läßt aus Gründen. Denn gehört schon zur Beherrschung eines Orchesters in der Partitur ein Meister, ein wieviel größerer, wenn er mit zweien zu thun hat. Viel Nachahmung wird denn das Unternehmen schwerlich finden, und sie ist in anderem Sinne auch nicht einmal zu wünschen. Interessant

wäre es hier, die Frage zu beantworten, was wohl Beethoven aus einer solchen Idee gemacht haben würde. Sollte man nicht das Ungeheuerste von ihm erwarten? — Wir glauben, er hätte sie nicht einmal benutzt, und sie liegt vielmehr im Charakter des Meisters im Zarten und Feinen, wie Spohr, als in dem des gewaltigen Beethoven. Spohr war es wohl auch, der das erste Doppelquartett schrieb, wie schon in diesen Blättern ausgesprochen wurde.

Zwei Orchester sind denn in der Symphonie thätig, von denen das eine einen mehr obligaten Charakter hat, und (ohne die starken Messing- und Schlaginstrumente) nur einfach besetzt werden soll, das andere aber, bis etwa auf die Hoboen und Fagotten, die immer einstimmig spielen, die gewöhnliche starke Besetzung verlangt. Daß diese ungewöhnliche Art der Instrumentation der Aufführung an manchen Orten hinderlich sein wird, ist natürlich; im Uebrigen halten wir die Symphonie für nicht so schwierig, wie z. B. die „Weihe der Töne."

Weicht denn die Symphonie in Vielem vom Herkömmlichen ab, so auch in der Form, in der Folge der Sätze; der erste, ein Gemälde seligen Kinderlebens, ist nach einer langsamen Einleitung ein Allegretto; wir möchten ihm den Preis geben; grüne Matten breiten sich vor uns aus, und unter einem wolkenlosen Himmel spielen die Kinder zu Schaaren; dazwischen sieht man wohl auch das wehmüthig lächelnde Auge des Meisters

selbst, und wie er sich gern seiner eigenen Kinderzeit erinnern mag.

Den Charakter des zweiten Satzes haben wir schon oben nach dem Inhalte des Motto's bezeichnet. Er schildert gut, was er will; dem dumpfen, zweifelnden Anfange folgt ein leidenschaftliches Allegro; auch hier sieht überall der edle Meister selbst durch, der die Verirrungen seines Lieblings (einen Helden der Symphonie angenommen) gleichsam selbst mit zu bekla- gen scheint.

In diesem Satze ist mir eine einzige Stelle aufge- fallen, von der mir scheint, daß sie vielleicht nicht ganz die Wirkung macht, die sich der Componist davon ver- sprochen; es ist dies das Solo der Violine des 1sten Orchesters, die gegen die Massen des andern nicht auf- kommen kann und zu dünn klingt. Eine Verstärkung wäre natürlich sehr leicht zu erreichen gewesen; aber es scheint der Componist lege Gewicht darauf, daß ein Einziger sie spiele, und wir glauben seine Idee zu ver- stehen. So wäre denn von einstudirenden Dirigenten darauf zu sehen, daß das 2te Orchester mit seiner Stärke möglichst an sich halte.

Im dritten Satze sehen wir den Dichter nun ganz auf seinem Felde; der Böse entflieht und die Kraft des Guten siegt. In der Erfindung der Thema's erinnert dieses an Anderes von Spohr, namentlich auch an den letzten Satz des ungefähr in gleicher Zeit geschriebenen Trio's in Emoll, und auch der Schluß erinnert an den

der „Weihe der Töne," ohne deshalb einen schönen erhebenden Eindruck zu verfehlen.

So schließt der Meister. Laßt uns ihm folgen, in der Kunst, im Leben, in seinem ganzen Streben. Der Fleiß, der aus jeder Zeile der Partitur hervorgeht, ist wahrhaft rührend. Er sei uns mit unsern größten Deutschen ein leuchtendes Vorbild! —

Auf die neue Symphonie von F. Mendelssohn-Bartholdy[1] waren wohl alle, die die glänzende Bahn dieses seltenen Gestirns theilnehmend bisher verfolgt, auf das höchste gespannt. Man sah ihr wie gleichsam seiner ersten Leistung auf dem symphonistischen Gebiete entgegen; denn seine wirklich erste Symphonie in Cmoll fällt beinahe in die früheste Jugendzeit des Künstlers, seine zweite, die er für die philharmonische Gesellschaft in London schrieb, ist durch den Druck nicht bekannt worden; die Symphoniecantate endlich, der „Lobgesang," kann nicht als eine rein instrumentale Arbeit betrachtet werden. So fehlte im reichen Kranze seiner Schöpfungen, die Oper ausgenommen, nur noch die Symphonie: in allen andern Gattungen hatte er sich schon fruchtbar gezeigt.

Wir wissen's durch dritte Hand, daß die Anfänge der neuen Symphonie zwar auch in eine frühere Zeit, in die von Mendelssohn's Aufenthalt in Rom fallen; die eigentliche Vollendung geschah aber erst in jüngster.

---

1) Werk 56.

Zur Beurtheilung ihres ganz besondern Charakters ist dies gewiß interessant zu erfahren. Wie wenn wir aus einem alten verlegten Buche plötzlich ein vergilbtes Blatt herausziehen, das uns an eine entschwundene Zeit erinnert, und diese nun in ganzer Helle wieder auftaucht, daß wir die Gegenwart vergessen, so mögen wohl auch die Phantasie des Meisters, als er jene alten im schönen Italien gesungenen Melodieen wieder in seinen Papieren fand, holde Erinnerungen umspielt haben, so daß, bewußt oder unbewußt, endlich dieses zarte Tongemälde entstand, das Einen wohl, wie etwa die italiänische Reisebeschreibung in Jean Paul's Titan, die Trauer, jenes gesegnete Land nicht gesehen zu haben, auf eine Weile vergessen machen könnte. Denn daß durch die ganze Symphonie ein eigenthümlicher Volkston weht, ist schon mehrfach ausgesprochen worden, — ein ganz phantasieloser Mensch nur wird dies nicht merken. Das besondere reizende Colorit ist es denn auch, was, wie der Franz Schubert'schen Symphonie, so der Mendelssohn'schen eine besondere Stelle in der Symphonielitteratur sichert. Das herkömmliche Instrumentalpathos, die gewohnte massenhafte Breite trifft man in ihr nicht, nichts was etwa wie ein Ueberbieten Beethoven's aussähe, sie nähert sich vielmehr, und hauptsächlich im Charakter, jener Schubert'schen, mit dem Unterschiede, daß, während uns die letztere eher ein wildes, zigeunerisches Volkstreiben ahnen läßt, uns die Mendelssohn's unter italiänischen Himmel versetzt. Darin liegt zugleich aus-

gesprochen, daß der jüngeren ein anmuthig gesitteterer Charakter innewohnt und daß er uns weniger fremdartig anspricht, indeß wir freilich der Schubert'schen wieder andere Vorzüge, namentlich den reicherer Erfindungskraft zusprechen müssen.

In der Grundlage zeichnet sich die Symphonie Mendelssohn's noch durch den innigen Zusammenhang aller vier Sätze aus; selbst die melodische Führung der Hauptthema's in den vier verschiedenen ist eine verwandte; man wird dies auf eine erste flüchtige Vergleichung herausfinden. So bildet sie denn mehr als irgend eine andere Symphonie auch ein engverschlungenes Ganze; Charakter, Tonart, Rhythmus weichen in den verschiedenen Sätzen nur wenig von einander ab. Der Componist wünscht auch selbst, wie er in einer Vorbemerkung sagt, daß man die vier Sätze ohne lange Unterbrechung hintereinander spiele.

Was das Rein-Musikalische der Composition anlangt, so ist wohl über deren Meisterlichkeit Niemand in Zweifel. An Schönheit und Zartheit des Baues im Ganzen und der Bindeglieder im Einzelnen stellt sie sich neben seine Ouverturen; an reizenden Instrumentaleffecten ist sie nicht minder reich. Wie fein M. einen älteren Gedanken wiederzubringen, wie er einen Rückgang zu schmücken versteht, daß uns das Frühere wie in neuer Beleuchtung entgegentritt, wie reich und interessant das Detail ohne Ueberladung und philisterhafte Gelehrtthuerei, davon gibt jede Seite der Partitur neue Beweise.

Die Wirkung der Symphonie auf das Publicum wird zum Theil mit von der größeren oder mindern Virtuosität des Orchesters abhängen; dies ist freilich immer so, hier aber, wo weniger die Kraft der Massen, als die ausgebildete Zartheit der einzelnen Instrumente in Anspruch genommen wird, doppelt der Fall. Vor allem verlangt sie zarte Bläser. Am unwiderstehlichsten wirkt das Scherzo; es ist in neuerer Zeit kaum ein geistreicheres geschrieben worden; die Instrumente sprechen darin wie Menschen.

Der Clavierauszug ist vom Componisten selbst, und mithin gewiß das treueste Abbild, das sich gedacht werden kann. Trotzdem läßt er oft nur die Hälfte der Reize der Orchesterwirkungen ahnen.

Der Schluß der ganzen Symphonie wird widerstreitende Meinungen hervorrufen, es werden ihn manche im Charakter des letzten Satzes erwarten, während er, das Ganze gleichsam kreisförmig abrundend, an den Anfang des ersten erinnert. Wir können ihn nur poetisch finden, er ist wie der einem schönen Morgen entsprechende Abend. —

Antonio Bazzini.

Das Publicum fängt seit Kurzem an, einigen Ueberdruß an Virtuosen merken zu lassen, und (wie sie es schon öfters gestanden hat) diese Zeitschrift auch. Daß dies die Virtuosen selbst fühlen, scheint ihre neuerdings entstandene Auswanderungslust nach Amerika zu beweisen, und es gibt manche ihrer Feinde, die dabei den stillen Wunsch hegen, sie möchten in Gottes Namen ganz drüben bleiben; denn, Alles in Allem erwogen, zum Besten der Kunst hat die neuere Virtuosität nur wenig beigetragen. Wo sie uns aber in so reizender Gestalt entgegentritt, wie bei dem obengenannten jungen Italiäner, da lauschen wir gern noch stundenlang, — in Kurzem sei es gesagt, es hat mir seit Jahren kein Virtuos so innige Freude gemacht, mich so wohlig und glücklich gestimmt, als A. Bazzini. Er scheint mir bei weitem zu wenig anerkannt, auch hier nicht in dem Grade gewürdigt worden zu sein, als er es verdient. Die nord-deutschen Publicum's entschließen sich nun

einmal schwer, einem Künstler einen Namen zu machen; kommt er etwa aus Paris, vielleicht auch mit einem Orden, so hilft ihnen das schon eher über die Zweifel hinweg. Bazzini kam fast ohne allen Namen hierher, trat anspruchslos auf; im Geräusch der Messe ist's ohnedies schwerer sich bekannt zu machen; man erwartete denn einen Salonspieler, wie man sie schon zu Dutzenden hier gehört. Er ist gewiß bei weitem mehr, und nähme man ihm seine linke Hand (zum Anfassen der Violine), er würde mit der andern noch schreiben können und sich unter den bekannten italiänischen Compositionscelebritäten noch ganz gut ausnehmen; mit andern Worten, er hat auch offenbar productives Talent, und bei einiger erlangter Theaterkenntniß gewiß eben so viel Recht, wie Herr Donizetti ꝛc., Opern zu schreiben. Sein „Concert" bewies es am deutlichsten; der natürliche Guß des Ganzen, die meist discrete Instrumentirung, der wirklich bezaubernde Schmelz und Wohlklang in einzelnen Stellen, — von alle diesem haben ja die meisten Virtuosen kaum eine Ahnung. Italiäner ist er durch und durch, aber im besten Sinne; als käme er aus dem Lande des Gesanges, nicht einem Lande, das da oder dort liegt, aus jenem unbekannten ewig heitern, so war mir's manchmal bei seiner Musik.

Als Spieler nun ins besondere rangirt er gewiß zu den größten der Gegenwart; an eminenter Fertigkeit, an Anmuth und Fülle des Tones, und vor allem an Reinheit und Ausdauer wüßt' ich Keinen, dem er es

nicht gleich thäte; an eigenthümlicher Frische, Jugendlichkeit und Gesundheit des Vortrags überragt er wohl die Meisten, und vergegenwärtige ich mir mancher, namentlich belgischer Virtuosen herz- und seelenloses blasirtes Wesen, so kommt er mir wie ein Jüngling unter Greisen vor; dem, trotz daß er schon auf solcher glänzenden Höhe, eine noch glänzendere Zukunft bevorsteht.

Dies Urtheil zu unterschreiben, hätte ich nur das Scherzo über Thema's aus der Aufforderung zum Tanz von Weber, und sein Concert zu hören gebraucht und gewünscht. An den beiden folgenden Stücken sah ich nur ungern, daß er auch dem Publicum zu schmeicheln nicht verschmäht; hier war weniger Musik, aber eine Anhäufung von Violinkünsten, in denen es nun einmal Paganini Niemand nachthun wird. In dieser Weise wolle er letzteren und sich selbst nicht überbieten; sie scheint mir sogar außer seiner Natur zu liegen, die zu gefallen und zu bezaubern nur ihre einfachen Reize zu entfalten braucht; zu Kunstgriffen der Kokette seine Zuflucht zu nehmen, hat er nicht nöthig.

Möge denn die Welt dem jungen liebenswürdigen großen Künstler die Theilnahme zuwenden, mit der sie gegen weniger Würdige oft verschwenderisch genug war. Es zeichnet ihn auch noch eine Eigenschaft aus, die der Bescheidenheit; da ist nichts, was uns spannen und uns in Verwunderung setzen will. Weltmüder, blasser Virtuosengestalten haben wir nun schon genug gehabt;

erfreut euch nun auch einmal an einem kräftigen Jünglingsgesicht, dem Heiterkeit und Lebenslust aus den Augen blickt, wie sie nur ein in sich wahrhaft glückliches Gemüth zurückzuspiegeln vermag.

Etuden für das Pianoforte.

Ch. Vollweiler,

3 Etudes melodiques. Oe. 4.

H. Ravina,

25 Etudes caracteristiques. Livr. 1 et 2.

Ch. Mayer,

3 grandes Etudes. Oe. 61.

Etuden erscheinen in neuerer Zeit bei weitem weniger, als noch vor einigen Jahren. Wir begrüßen das als ein gutes Zeichen, daß sich der Sinn der Künstler vom Mechanischen weg wieder dem Melodischen zuwendet, wie dies auch ganz natürlich gekommen, da eine Steigerung der Etude nach dem, was Chopin und A. darin geleistet, nicht wohl möglich war. Vielleicht durch Mendelssohn's unübertreffliche Lieder ohne Worte angeregt, brachte Henselt zuerst wieder melodisches Element in die Etude. Was nach ihm erschienen, bewegt sich in ziemlich gleicher Richtung. Wahrhaft Bedeutendes hat die Gattung in neuester Zeit nicht gebracht; die bedeu-

tenderen Componisten, sie als abgeschlossen betrachtend, wendeten sich anderen zu.

Auch was uns heute zur Beurtheilung vorliegt, will sich im Ganzen nicht über den Grad einer hübschen Salonmanier erheben. Spuren tieferer Anlage zeigen sich hier und da nur in den Etuden von C. Vollweiler; der Componist scheint noch jung, vielleicht daß er jene heranbildet und mit der Zeit Charakter und Festigkeit des Styls erlangt. Was er in den Etuden gegeben, findet man größtentheils in früheren besser und meisterhafter. Doch dürfen wir auch dem jungen unentwickelten Künstler sich auszusprechen nicht verwehren, wenn er nicht gerade Schülerhaftes oder Verzerrtes bringt. Das letztere findet auf die vorliegenden Etuden keine Anwendung und scheint namentlich die dritte gelungener. Daß in allen dreien der Schluß (das 1ste Thema in Octaven) in gleicher Weise wieder auftritt, deutet auf keine große Erfindungsgabe; freilich ist das eine Bequemlichkeit der Manier, die wir auch bei besseren Componisten wiederfinden, wie z. B. in allen Henselt'schen Etuden der Rückgang in der Mitte auf dieselbe Weise durch eine Reihe verminderter Septimenaccorde geschieht.

Die zu zweit genannten Etuden gewinnen dadurch an Interesse, daß sie, wie wir glauben, einen Italiäner zum Verfasser haben. Möchten wir deshalb einen milderen Maßstab anlegen, so dürfen wir auch nicht die Wahrheit verschweigen, daß sie neben einigen artigen Stücken doch auch zu viel Unbedeutendes enthalten, was

uns kaum der Veröffentlichung werth scheint. Die frischesten sind Nr. 8 und Nr. 10; das andere möchten wir zum größten Theile ungedruckt wissen. Am bestimmtesten wäre der Componist als ein Schüler und Nachahmer Bertini's zu bezeichnen, mit dem er namentlich eine gewisse süßliche Schaalheit, ohne dessen öfters wirklich graziösen Ausdruck zu besitzen, gemein hat. Einen fertigen Clavierspieler verrathen übrigens die Etuden in jedem Stück, als der er sich auch in Paris Ruf erworben. Die Zukunft muß lehren, ob wir uns in unserm Urtheil über sein Compositionstalent geirrt, das uns zur Zeit als ein untergeordnetes erscheint.
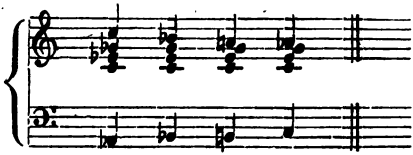
In den Salon sind gleichfalls die Etuden von C. Mayer zu verweisen. Den Vorzug größter Claviermäßigkeit theilen sie mit andern Clavierwerken desselben Componisten, wie sie dann natürlich auch nirgends die gewandte sichere Schreibweise verleugnen können, die stete Uebung und reiferes Alter überall mit sich bringen. Ein langes Leben, eine nachhaltigere Wirkung dürfen wir freilich den Etuden nicht verbürgen; dazu sind sie viel zu sehr im Fluge gehascht, viel zu oberflächlich in Erfindung und Empfindung. Wer aber an flüchtiger Freude sein Vergnügen hat — und Shakespeare und Bach sind auch nicht alle Tage zu genießen und zu verstehen —, der greife wohl auch einmal nach so leichter Musik, eine Stunde hinzutändeln, und dann in um so größerem Maße sich an der Kraft des echten Genius zu erlaben. —

Kürzere Stücke für Pianoforte.

A. Rubinstein, „Undine," Etude für das Pianoforte.

Werk 1.

Die erste Arbeit des talentvollen Knaben, der sich als Spieler einen schon großen Ruf gemacht. Ob er auch bedeutendes productives Talent habe, läßt sich nach dieser vorliegenden ersten Leistung weder behaupten, noch verneinen. Daß in dem kleinen Stücke das Melodische vorwiegt, ohne gerade eine schöne neue Melodie zu bieten, läßt hoffen, daß er das wahre Wesen der Musik zu begreifen angefangen und sich in diesem Sinne immer glücklicher entwickeln werde. Der Titel der Etude findet seinen Grund zumeist in der wellenförmigen Art der Begleitungsfigur; etwas Originelleres, durch und durch Gelungenes konnten wir von so jungen Jahren nicht erwarten. In keinem Falle durften aber unreine Harmonieen stehen bleiben, wie



jeder irgend leidlich gewandte Musiker hätte ihm die Stelle verbessern können. —

Julius Hopfe, 4 zweistimmige Fugen.

Werk 29.

Derartige Versuche junger Componisten sind zu selten, als daß wir nicht mit besonderem Vergnügen darauf hinwiesen, und nennt sie Beethoven im Schaffenszorn auch einmal „zweibeinige Skelette" u. dgl., so sind sie uns noch immer hundertmal lieber, als die Bravaden junger Virtuosen, aus denen was rechtes nie wird. Daß die „Skelette" natürlich keinen ungeheuerlichen Eindruck hervorzubringen vermögen, oder sonst eine Revolution in der Musik, glaubt wohl jeder vornherein. Ueberall aber müssen wir das Talent und den Fleiß des Verfassers anerkennen, der mit so wenigem in einer der undankbarsten Setzarten so Lobenswerthes zu erreichen wußte. Einige allzugewöhnliche Sequenzen ausgenommen, behagen uns die Fugen in ihrer Klarheit und Regelrichtigkeit ganz gut, am besten die letzte, die uns in Thema und Ausführung die lebendigste scheint. Noch eines:

eine Fuge wirkt viel kräftiger nach einem Präludium, und Bach hatte gewiß seine guten Gründe, daß er die meisten seiner Fugen mit Vorspielen einleitete. Wir wünschen, daß sich der Componist bei späteren ähnlichen Arbeiten diesen Wink nicht entgehen lasse. —

Carl Voß, „Der Traum der Kriegerbraut," Impromtu für die linke Hand allein.

Werk 38.

Irren wir nicht, so existirt ein Bild eines neuern französischen Malers unter gleichem Titel. Vielleicht hat es der Autor bei der Hand gehabt (die rechte bot sich ihm dazu von selbst) und in Tönen nachzukneten versucht, was freilich in der Malerei schon schwer auszudrücken war. Ließe sich nach den Kleidern auf den Menschen, nach Titeln auf den Inhalt schließen, so dürfte der Verfasser auf ein Lob von uns lange warten. In der Musik gibt es nun einmal keine „Kriegerbräute," sondern nur Septimen- und andere Accorde, und die „linke Hand" allein hat schon Noth, diese zu bewältigen, geschweige denn auch noch an die Träume der ersteren zu denken. Doch wir gehen über den geschmacklosen Titel hinweg, ihm kein weiteres Gewicht beilegend, zur eigentlichen Musik, die ebenso gut eine Etude für die linke Hand ist, wie viele ihres Gleichen. Ein Concert für zwei Hände halten wir freilich höher, und die Zeitschrift hat

schon öfter ausgesprochen, daß mit solchen mechanischen Kunststücken Niemandem und der Kunst nicht genützt wird. Die Mühe, die der Spieler aufbietet, ist entsetzlich, und was der Eindruck? kaum ein anderer als der eines holperig und stolperig gespielten Stückes für zwei Hände. Geschicklichkeit und einiges Talent wollen wir dem Verfasser nicht absprechen, er verwende sie aber auf Würdigeres und Belohnenderes. —

Rudolph Willmers,

„Sehnsucht am Meere." Musikalisches Tongemälde. Werk 8. — Große Phantasie über ein Thema von Fr. Prume. Werk 9. — Große Concertvariationen über ein Thema von Bellini. Werk 10. — Nocturne. Werk 12.

Außer diesen Compositionen liegen uns von demselben Verfasser einige Uebertragungen von Liedern von Reichardt und Himmel vor, die überall den geschickten brillanten Clavierspieler verrathen, als der er sich bei seiner jüngsten Anwesenheit in Paris auf das ehrenvollste bethätigte. Wir kennen ihn als Spieler und Compositionstalent schon seit früher, und die Zeitschrift hat schon öfter ihr Interesse an seinen Leistungen ausgesprochen. Wir bedauern so doppelt, ihn jetzt auf einem von uns an unzähligen Stellen als gänzlich verwerflich bezeichneten Wege vorschreiten zu sehen, auf dem er unmöglich dem Schicksale entgehen kann, dem alles

Eitle, Modesüchtige, Virtuosische mit der Zeit unterliegt. Gerade von ihm, der eine strenge Schule durchgemacht, von dem wir wissen, daß er gar wohl Beethoven von Bellini zu unterscheiden weiß, erwarteten wir etwas ganz anderes. Ja, es tritt uns in diesen Sachen das moderne Virtuosenthum nicht einmal in seinen glänzenden Seiten entgegen, wie sie durch Lißt und Thalberg vertreten werden, von denen dem ersteren Niemand Genialität in Combination mechanischer Schwierigkeiten, Erfindung wirklich neuer Instrumentaleffecte xc. absprechen kann, eben so wenig wie dem andern eine Salongrazie, eine Berechnung und Kenntniß des Effectes xc., daß er überall einnehmen und enthusiasmiren muß. Den Compositionen des Hrn. Willmers klebt eine ganz eigne Trockenheit und Philisterhaftigkeit an, als traue er seinen feinen Manieren selber noch nicht, als höre er in der Ferne das Donnerwort seines alten Dessauer Meisters, dem, wie uns, solche Bestrebungen unmöglich erfreulich sein können. Dieser Trockenheit halber, die sich nun eben in Lißt-Thalberg'scher Manier bewegt, dieselben Schwierigkeiten ohne deren Reize bringt, glauben wir sogar, daß seinen Producten nicht einmal in den Kreisen, für die sie berechnet sind, jene Theilnahme folgen wird, die jene gefunden und die wir uns vom virtuosischen Standpuncte aus genommen gar wohl erklären können. Es gibt unsrer Meinung nach nur zwei Ausflüchte für Hrn. Willmers, entweder ganz umzukehren von der seichten Bahn, die er betreten, oder sich dem Schlechten gänzlich

in die Arme zu werfen. Im letztern Falle muß er's noch viel toller machen, als es Andere vor ihm gemacht; er muß 20stimmige Accorde hinschreiben können, Quinten und Octaven müssen ihn nicht geniren, er muß eine Form bringen, gegen die das Zerrissenste Lißt's unschuldiges Kindergelalle ist; er muß mit einem Worte ganz und gar vergessen, daß es eine Würde, daß es etwas Schönes und Ewiges in der Kunst gibt. An Lorbeeren und Verlegern wird es ihm nicht fehlen; nur das Eine fürchten wir, — es wird nicht lange dauern; die Kränze, die das Publicum flicht, zerrupft es selber wieder, sie in anderer Weise einem Anderen darzubringen, der sich auf besseres Amüsement versteht. Bedenke er dies und ergreife noch früh genug Anstalten zur Umkehr. Man kann sich auch die Gunst der Künstler verscherzen und dann will's doppelte Anstrengung, sich in die Höhe zu raffen, sich wieder in Respect zu versetzen. Bedenke er dies. Von sämmtlichen Compositionen, die wir oben nannten, finden wir nur im Notturno eine edlere Haltung, einen Anflug von wirklich empfundener Musik, allenfalls auch in der „Sehnsucht am Meere," obwohl in beiden noch Affectirtes und Seichtes genug; vollkommen verwerflich aber sind die andern Sachen und nichts als ein Conglomerat nicht einmal interessanter und geschmackvoller Passagen, eine Art der Composition, von der man sich nur unwillig abwenden kann. Der Componist ist noch jung, wir wissen dies; wir wissen auch, es wird noch Schlechteres und von Talentloseren ge-

druckt. Aber eben wir richten nicht allein nach den Leistungen, sondern auch nach den Gaben, die Jemand hat, und es ist uns in der Ueberzeugung, daß wir es mit einem jungen Talente zu thun haben, dessen ungewöhnliche Begabung wir durchaus zugeben, doppelt schmerzlich zu gestehen, daß wir hier so wenig Würdiges und Ungemeines von ihm zu berichten gehabt haben. —

Concerte und Concertstücke für Pianoforte mit Orchester-Begleitung.

Ferdinand Kufferath, Capriccio für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters.

Werk 1.

Die Zeitschrift hat schon mehre Arbeiten dieses talentvollen jungen Componisten besprochen, der einige Zeit in unserer Nähe lebte und, wenn auch nicht Schüler Mendelssohn's, von ihm Rath und Belehrung erhielt. Dieser Einfluß äußert sich auch in der vorliegenden Composition unverholen, und stärker zwar als in anderen späteren, die uns mit seinem Namen zu Gesicht gekommen. Eine neue Seite der Kunst zeigt uns somit das Capriccio nicht, immerhin aber ein achtungswerthes Streben, doppelt dies in unserer Zeit, wo die meisten Claviercomponisten aus Unkenntniß des Orchestersatzes etwas ähnliches kaum hervorzubringen vermögen. Wir erinnern uns, das Capriccio hier mit Begleitung des Orchesters gehört und an der sinnigen discreten Instrumentirung uns damals erfreut zu haben. Ist, wie wir

hoffen, der Componist seitdem nicht stehen geblieben, so dürfen wir immer Gediegeneres in dieser Gattung von ihm erwarten, und auch auf Anerkennung darf er rechnen; denn das Verlangen nach derartigen Compositionen wird, wie gesagt, immer dringender. Was dem Capriccio im Speciellen fehlt, ist ein anmuthiger melodischer Charakter, jener Zauber des Wohlklanges, wie er uns auch aus dem Ernste des Meisters entgegenströmt. Vielleicht trägt zum Gedrückten, Dumpfen der Wirkung auch die Tonart, Des dur und Cis moll bei; das Orchester arbeitet nun einmal in diesen und ähnlichen schwer und ungern, Jean Paul würde sagen, wie in Blechhandschuhen. Mag dies ein Wink für den jungen Tonsetzer sein, später leichtere zu wählen, wenn er wieder in Verbindung mit Orchester schreibt. Diesem eigensinnigen Ungeheuer müssen sich nun einmal in gewissen Beziehungen Alle bequemen. Mit den besten Hoffnungen für die Zukunft des Künstlers sehen wir seinen späteren Leistungen entgegen.

W. Sterndale Bennett, Capriccio für das Pianoforte mit Orchester.

Werk 22.

Dies Capriccio theilt alle Vorzüge, die wir schon so oft an den Compositionen dieses bedeutendsten aller lebenden englischen Componisten zu loben hatten. Das

Eine fangen wir zu fürchten an, Bennett scheint sich immer fester in eine Manier einzuspinnen, aus der er zuletzt nicht mehr herauskommen wird. Er sagt seit Kurzem immer dasselbe, nur in veränderter Form; je vollkommener er die letztere zu beherrschen gelernt hat, je mehr scheint die eigentliche Erfindungskraft in ihm abzunehmen. Er müßte, seinen Kräften einen neuen Sporn zu geben, sich auf große Arbeiten werfen, auf die Symphonie, die Oper ꝛc., müßte sich vom Niedlichen, Spielerischen abwenden, der Kraft, der Leidenschaft eine Sprache finden. Vielleicht, daß dies schon ohne unser Zuthun geschehen. Wir wollen's hoffen, in jedem Falle dankbar gegen ein Talent, das zu den echtesten der Gegenwart gehört.

Aloys Schmitt, Brillantes Rondeau für das Pianoforte mit Orchester.

Werk 101.

Der Componist ist bekannt genug in seiner Seitenverwandtschaft zur Hummel'schen Schule, die auch dies Rondeau auf das deutlichste verräth. Was wir in den meisten Leistungen jener finden, Correctheit, Klarheit und Fluß des Satzes, finden wir auch hier, und den Field'schen Beigeschmack, den das Rondeau außerdem hat, erklärt der Autor selbst durch den Titel „Souvenir à John Field," den er seinem Werke gegeben. Eins ist uns aus ihm wieder recht klar geworden: wie sich Zeit

und Ansprüche in den letzten 10—15 Jahren verändert haben. Das Rondo, früher gedruckt, würde sich Eingang verschafft haben; jetzt, wir fürchten, gelingt es ihm nicht. Wir sind ganz und gar über jene Halbgattung von Musik hinaus, wo der Componist den Virtuosen, und dieser jenen glänzen lassen wollte. Beethoven, der arme bespöttelte Beethoven, ja der ist's freilich, der zu fürchten war, der hat uns doch andre Begriffe von Musik beigebracht. Aber auch gute bürgerliche Prosa sei unverwehrt, wenn sie von der Bornirtheit nicht etwa der Poesie eines Unsterblichen, wie Beethoven, gleichgesetzt wird. Es geschieht auch schon seltener, die Köpfe sind heller geworden.

Wir kommen jetzt zu den eigentlichen Concerten, oder auch Concertino's, die neuerdings erschienen, und möchten mit einem tiefen Seufzer anfangen über die Unfruchtbarkeit, die sich auf diesem Gebiete der Claviermusik zeigt, über die wenige Bedeutendheit des wenigen Erschienenen; quantitativ wie qualitativ steht es wirklich traurig um die Gattung. Ein Concertino von J. Rosenhain bestärkt uns in dem Verdachte, den wir schon seit einiger Zeit zu schöpfen anfingen, daß dieser nicht unbegabte Componist immer mehr nachlasse im Streben und dem unrettbaren Loos eines Routinier's mit den Jahren anheim fallen werde. Wir wissen wohl, es giebt Verhältnisse, wo sich der Künstler zu seinem Erröthen vergessen, wo er schreiben muß für Verleger und Publicum. Aber nur die drängendste Nothwendigkeit hätte hier einen

Anspruch auf Nachsicht der Kritik; in jedem andern Falle wäre Schonung an unrechter Stelle. Wir haben denn über das Concertino nichts zu sagen, als es ist eine Speculationsarbeit, in jenen brillanten Flitter versteckt, wie er Wirkung macht etwa an Geburtstagen gerührter Väter talentloser Töchter; von Musik ist da keine Rede. Ueber ein Concertino von C. Czerny (Werk 650.) wissen wir gleichfalls nichts zu sagen. Wer so schreibt, der kann es freilich bis Werk 1000 bringen. Es gehört aber viel — Talent dazu. Von einem Concerte von Carl Mayer (Werk 70.) erwarteten wir gleichfalls mehr. Es enthält fast nur Passage; vielleicht daß sich in der Orchesterpartitur, die uns nicht zu Händen gekommen, manches Lobenswerthere findet, — die Clavierstimme hat uns, wie gesagt, wenig Freude gemacht. Gehen am musikalischen Himmel hier und da freundliche Zeichen auf, die eine schönere Zukunft der Kunst verheißen, so verstimmen Werke, wie dies Concert, wo alles wieder auf Mechanik und Fingerbravour hinausläuft, um das doppelte. Man spricht so oft von Verderbtheit des Publicums; wer hat es denn verdorben? Ihr, die Componisten-Virtuosen. Ich wüßte kein Beispiel, daß ein Publicum bei einem Beethoven'schen Concert je eingeschlafen wäre. Herr C. Mayer gehört zu den Besseren der galanten Schule, wir haben manchem seiner kleineren Clavierstücke, anmuthigen Miniaturgebilden, oft aufrichtiges Lob spenden müssen, mit seinem Concerte hat er aber keinen Fortschritt gezeigt.

Es bleibt noch ein Concert zu besprechen übrig von Jacques Schmitt (Werk 300.), das, in Erfindung weder neu, noch bedeutend, doch überall den gründlichen Mann von Fach und Talent verräth, namentlich eine würdige Form, die große dreisätzige, aufstellt, wie wir's denn bedauern würden, wenn diese letztere ganz aus der Concertmusik verschwände, weshalb jedoch irgend genialen Neuerungen nichts weniger als der Weg vertreten sein soll. Der Componist ist, wie sein Bruder Aloys, von dem wir oben sprachen, bekannt genug; sie haben manches gemein und sind wohl auch in ziemlich gleicher Schule erzogen. Außer Klarheit und Fluß des Satzes zeichnet die Composition von Jacques Sch. noch ein besonderer Wohlklang, und vor denen des anderen mehr Erfindungskraft der Melodie aus. Jedenfalls ist es erfreulich, einen verschollen Geglaubten wieder mit einer größeren Composition hervortreten zu sehen, und hebt sie die Gattung auch nicht auf eine höhere Stufe, so vermehrt sie sie auch nicht unnütz; im Gegentheil, man wird das Concert, etwa als Vorstudie zu Hummel'schen, jüngern Spielern mit Nutzen in die Hand geben können.

Dies ist denn die Ausbeute, die wir auf diesem Gebiete der Musik machten, das wichtigste, was in einem Zeitraume von über drei Jahren herausgekommen. Daß es um die Gattung traurig stehe, sagten wir oben zu viel?

Lieder und Gesänge.

Carl Koßmaly,

6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (3tes Heft).

Carl Helsted,

6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Werk 1.

Robert Franz,

12 Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Werk 1. 2 Hefte.

Der Name des zuerst Genannten ist wohl den meisten unserer Leser kein fremder mehr. Wie sich in seinen Kunstansichten, von denen diese Zeitschrift seit ihrer Entstehung öfters mittheilte, ein stets auf das würdigste Ziel der Kunst gerichteter Sinn aussprach, so war dies auch von ihm als Praktiker zu erwarten. Zeigte es sich dort überall deutlich, daß hinter dem Kritiker ein guter Musiker sich verbarg, so gilt von den Liedern dasselbe umgekehrt, und wie wir ihm gern in die oft seltsam verschlungenen Gänge seiner Gedankenwelt folgten, so gern und als Musiker noch lieber in die seiner Ton-

schöpfungen. Die Lieder sind nicht alle gleich und scheinen auf zwei verschiedene Lebensperioden des Componisten hinzudeuten. In eine frühere setz' ich Nr. 1 „Frühlingsglaube," Nr. 3 „Erster Verlust" und Nr. 6 „Die Nähe des Geliebten," in eine spätere, neuere die anderen. Der Unterschied dieser zwei Hälften ist auffallend. Hat sich der Componist in den späteren offenbar zu größerer Klarheit durchgerungen, zu einer leichteren, freieren Behandlung von Wort und Ton, so möchte ich dafür nicht die älteren hingeben, wie oft sie uns auch ein verdüstertes Gemüth sehen lassen. Hat er in den ersteren vielleicht leichter gefunden, so in den anderen tiefer gesucht; die letzteren, jene in älterer Zeit geschriebenen, sind mir die lieberen.

Es ist eine schöne Zeit, wo der junge Künstler, unbekümmert um Zeit und Ruhm, allein seinem Ideal nachlebt, den höchsten Fleiß auch auf das Kleinste verwendet, seiner Kunst alles hinzuopfern bereit ist. In eine solche scheinen mir jene erstgenannten drei Lieder zu fallen; es sind welche unter vier Augen zu singen, nicht ohne Mühen, aber mit Liebe gepflegt und vollendet; vor einem Publicum würden sie erstarren, unverstanden wie ein tiefer Mensch im Gesellschaftssale vorübergehen, ihre oft grüblerischen Einzelnheiten sogar Mißbehagen erwecken. Anders die drei andern Lieder: sie sind weit absichtlicher, mehr auf die augenblickliche Wirkung berechnet, und gewiß, daß sie sich schneller Beifall erringen; aber jene Innigkeit und Ursprünglichkeit geht ihnen

dafür ab, man merkt ihnen sogar eine Hinneigung in die Weisen Anderer, namentlich Fr. Schubert's und Marschner's, an, während jene älteren, nur leise manchmal an Spohr erinnernd, sonst dem eigensten Gemüth des Componisten entsprungen scheinen. Was die Lieder Koßmaly's im Ganzen auszeichnet, ist die Absicht der tiefsten Erfassung des Gedichtes und der auf die Begleitung gewendete sorgsame Fleiß. Von Seiten des Singenden wie des Spielenden gehört zu ihrem Vortrag ein genaues Verständniß, daß dieser mit seinem oft vierstimmigen Gespinnst nicht verdeckt, während jener den goldenen Faden der Melodie unbekümmert fortzuführen verstehen muß. Oft möchte man über ein „Zuviel" in der Begleitung klagen; bei genauerer Betrachtung erscheint sie aber der Erfindung des Ganzen so verwachsen, daß sich kaum etwas wegnehmen läßt. Möchte denn der Componist jenen Ton wiederfinden, den er früher angestimmt; er war sein eigner und kann ihm nicht verloren sein; wir haben noch manche edle Blüthe seines Talents von ihm zu erwarten. —

Der zweitgenannte Componist ist ein junger Däne, und wie uns Dänemark in neuester Zeit manch beachtenswerthes Talent geliefert, wie Hartmann, Gade, Hornemann, v. Löwenskiold u. A., so freut es uns, diesen in der Zeitschrift schon öfters erwähnten Namen den des Hrn. Helsted hinzuzufügen, der sich mit seinen Liedern auf das ehrenvollste in Deutschland einführt. So mag im Auslande noch manches Talent verborgen

leben, das sehnsüchtig nach Deutschland, noch immer dem guten Vaterlande wahrer Musik, herüberblickt, und es gibt freilich nur wenige kunstsinnige Fürsten, die ihnen die Mittel, Bildung und Ruf zu gewinnen, so oft und gern gewähren, wie der von Dänemark, von welchem auch der Componist zu einem mehrjährigen Aufenthalt im Auslande Unterstützung erhielt. Wir führen dies an, weil sich so manches an den Liedern leichter erklären läßt: die deutschen Texte, die fast immer gute Declamation, die ganze Art der Musik, die, nur manchmal nordischer anklingend, sonst echt deutsch zu nennen. Von vielen unserer Liedercomponisten können wir dies leider nicht rühmen; wir haben wohl Hamburger, Wiener u. A., echtdeutsche nur wenige; der junge Däne könnte manchem zum Muster dienen. Damit sei indeß keineswegs gesagt, es wären die Lieder durchweg meisterhaft, aber ein feuriger Jünger im Guten steht immer höher, als ein Meister im Mittelmäßigen, und jenes Epitheton dürfen wir unserem im besten Sinne des Wortes geben. Vielleicht sind die Lieder, wie ein Opus 1, so die ersten überhaupt, die der Componist geschrieben; die Melodie erscheint hier und da noch etwas unfertig, die Form will sich noch nicht überall gleich schön gestalten. Wie der Quell, ehe er zum reichen breiten Strome wird, in unruhiger Hast, jetzt Wasserfälle bildend, oder Fels und Stein überspringend, vorwärts treibt, so mancher junge Künstler, und oft bieten gerade jene Anfänge einen reizenderen malerischen Anblick, als

das bequeme Bett, in dem sich öfters die Meisterschaft ausruht. Dies Bild auf die Lieder angewandt, so haben sie etwas anziehend wildes und jene erste Frische, der wir gern die kleinen Mängel nachsehen, wie sie sich im Gefolge jeder ersten Versuche finden. So wüßten wir z. B. an manchem Liede des Hrn. Kücken formell nichts auszusetzen; aber die ganze Richtung dieses und anderer Componisten seines Charakters ist eine vulgäre, während wir an den Leistungen Anderer formell vielleicht zu tadeln finden, der Punct aber, von dem sie ausgehen, ein ungleich höherer ist. Daß die Lieder, von denen wir sprechen, durchaus einer edleren Richtung angehören, bemerken wir mit Freuden; sie sind mehr als bloße Accordbegleitung zu einer sangbaren Melodie, sie gehen in's Leben des Gedichtes ein, und die meist glückliche Auffassung schließt auch die künstlichere Ausführung nicht aus. So entdecken wir oft kleine Nachahmungen, hinter denen die Melodie nur um so schlauer hindurchsieht, feine Züge, die das Ohr des Musikers verrathen, der neben der Hauptmelodie gleichzeitig zweite und dritte kleinere erfindet. In dieser Art scheinen mir das „Klosterfräulein" und „In der Fremde" die gelungensten; namentlich muß das letzte, etwas langsam genommen, von durchaus trefflicher Wirkung sein; es ist mein Liebling geworden. Was die Lieder, gegen einander verglichen, noch interessant macht, ist ihre charakteristische Verschiedenheit. Während andre Componisten Jahrelang nicht von Müller-, Wiegen- u. a. Liedern lassen können,

zeigt hier jedes, was freilich vernünftigerweise schon durch die Wahl der verschiedenen Gedichte bedingt wurde, eine andere musikalische Färbung. Der innige „Frühlingsglaube,“ der wilde „irre Spielmann“ Eichendorff's, Heine's spöttisches „Im Hirn' spukt mir ein Mährchen fein,“ die beiden „altdeutschen“ Lieder, und das letzte melancholische „In der Fremde,“ sie schlagen alle einen unter sich verschiedenen, in der Hauptsache immer den rechten Ton an, was für die Fähigkeit des Componisten, die er mit der Zeit der Oper zuwenden möge, das günstigste Zeugniß ablegt. Tadel gegen Einzelnes — wo wäre der nicht vorzubringen! So scheint mir das erste Lied trotz seiner Innigkeit doch etwas schwerfällig, das altdeutsche eines guten Flusses zu entbehren, der Schluß des „Klosterfräulein“ unbehaglich u. dgl. Aber, wie gesagt, die Hauptsache ist da: Talent, ernstes Streben, schon weit gediehene Bildung; die Genien, die ihm dies verliehen, werden auch ferner ihre freundliche Hülfe nicht versagen. —

Ueber die Lieder von R. Franz ließe sich viel sagen; sie sind keine vereinzelte Erscheinung und stehen im innigen Zusammenhange der ganzen Entwickelung unserer Kunst in den letzten zehn Jahren. Man weiß, daß in den Jahren 1830—34 sich eine Reaction gegen den herrschenden Geschmack erhob. Der Kampf war im Grunde nicht schwer; er war einer gegen das Floskelwesen, das sich, Ausnahmen wie Weber, Löwe u. A. zugegeben, fast in allen Gattungen, am meisten in der Claviermusik

zeigte. Von der Claviermusik ging auch der erste Angriff aus; an die Stelle der Passagenstücke traten gedankenvollere Gebilde, und namentlich zweier Meister Einfluß machte sich in ihnen bemerklich, der Beethoven's und Bach's. Die Zahl der Jünger wuchs; das neue Leben drang auch in andere Fächer. Für das Lied hatte schon Franz Schubert vorgearbeitet, aber mehr in Beethoven'scher Weise, dagegen in den Leistungen der Norddeutschen die Wirkung Bach'schen Geistes sich kund gab. Die Entwicklung zu beschleunigen, entfaltete sich auch eine neue deutsche Dichterschule: Rückert und Eichendorff, obwohl schon früher blühend, wurden den Musikern vertrauter, am meisten Uhland und Heine componirt. So entstand jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist, der sich in der Musik wiederspiegelte. Die Lieder von R. Franz gehören durchaus dieser edlen neuen Gattung an. Das in Bausch und Bogen fabricirende Liedermachen, das ein Stümpergedicht mit demselben Behagen recitirt, wie etwa ein Rückert'sches, fängt an in seinem Werthe gewürdigt zu werden, und wenn das gemeine Publicum den Fortschritt nicht gewahrt, den Besseren ist er längst klar geworden. Und in Wirklichkeit ist vielleicht das Lied die einzige Gattung, in der seit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortschritt geschehen. Vergleicht man z. B. an den vorliegenden Liedern den Fleiß der Auffassung, der den Gedanken des Gedichtes bis

auf das Wort wiedergeben möchte, mit der Nachlässigkeit der älteren Behandlung, wo das Gedicht nur eben so nebenher lief, den ganzen harmonischen Ausbau dort mit den schlotternden Begleitungsformeln, wie sie die frühere Zeit nicht loswerden konnte, so kann nur Bornirtheit das Gegentheil sehen. Mit dem Vorigen ist schon das Charakteristische der Lieder von R. Franz ausgesprochen; er will mehr als wohl- oder übelklingende Musik, er will uns das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben. Das Still-träumerische gelingt ihm am besten; doch finden wir auch Reizendnaives, so gleich das 1ste Lied, dann das „Tanzlied im Mai," und muthigere Aufwallungen wie in einigen Burns'schen Texten. Eine Reihe der verschiedensten Bilder und Gefühle weckt das Liederdoppelheft; etwas Schwermüthiges möchte sich überall mit einstehlen. Zum Vortrag der Lieder gehören Sänger, Dichter, Menschen; allein lassen sie sich am besten singen, und dann etwa zur Abendstunde. Einzelnes beleidigt mein Ohr, so die Anfänge des 7ten und 12ten Liedes, das öfters wiederkommende e im letzten; eines, das 7te, wünschte ich ganz aus der Sammlung entfernt, es scheint mir in Melodie und Harmonie zu gesucht. Was außerdem übrig bleibt, ist interessant, bedeutend, oft vorzüglich schön. Dem Tieck'schen Schlummerliede wünscht' ich einen musikalisch-reicheren Schluß; doch bleibt es auch ohnedies eines der glücklichsten. Wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde

nicht fertig; innige Musikmenschen werden sie schon herausfinden.

Die Lieder unterscheiden sich denn hinreichend von anderen. Wer aber so begonnen, darf sich nicht wundern, wenn die Zukunft noch höhere Anforderungen an ihn stellt. Erfolge in kleinen Genre's führen oft zur Einseitigkeit, zur Manier. Schütze sich der junge Künstler dagegen durch Ergreifen neuer Kunstformen, versuche er sein reiches Innere auch anders auszusprechen als durch die Stimme. Unsere Theilnahme folgt ihm gewiß überall.

Kleinere Compositionen für Pianoforte.

Franz Proche, 6 Variationen über ein Originalthema elegischen Inhalts.

Werk 27.

Vom Thema hat der Componist nicht zu viel gesagt, wenn er es nennt, wie er es genannt, es berührt uns auf eine ganz eigne melancholische Weise, wie die letzte Klage eines Unglücklichen; wir würden es geradezu trefflich nennen müssen, wenn uns nicht einige geschmacklose Wendungen darin wieder störten. Und so verhält es sich mit dem ganzen Cyklus; es ist ein sonderbares Gemisch von Philiströsität und Talent, von Geschmacklosigkeit und Empfindungsfülle. Daß jede der Variationen aus einem andern Tone geht als das Thema, würden wir an sich eher als etwas Besonderes, vom Schlendrian Abweichendes bezeichnen, als tadelnswerth finden. Wie es aber hier geschieht, in der Weise, daß die verschiedenen Variationen einen vom elegischen Ton des Thema's sich gänzlich entfernenden Charakter annehmen, die in C dur sogar in einen François Hünten'schen Bravourton verfällt,

will uns jene Sonderbarkeit eben nur als eine solche, keine durch eine innere Nothwendigkeit begründete Form erscheinen. Aber das Thema, wie gesagt, und dann auch der Schlußsatz, der wieder den Charakter des Thema's aufnimmt, stimmen uns zur Theilnahme für den Componisten, der, wenn er seinen Geschmack an wahren Mustern reinigen wollte, vielleicht mit der Zeit wahrhaft Schönes zu Tage fördern würde. Vor Allem müßte er dann vom Passagenkram lassen, dem Ursprünglichen seiner Gedanken die rechte Fassung zu geben, überhaupt Vieles lernen, was sich aus keinen Büchern, sondern nur im steten Verkehr mit Meistern und Meisterwerken und durch Vergleichung zwischen diesen und den eigenen Leistungen lernen läßt. Möchte ihm die erstere Vergünstigung zu Theil werden und er zum andern Kraft und Bescheidenheit genug mitbringen.

Stephan Heller, Phantasie (Werk 31.) und Boleros (W. 32.) über Thema's aus der Jüdin v. Halevy.

Dies ist auch Salonmusik; aber wie sieht hier überall der feine Musiker heraus, wie pikant und eigenthümlich alles! Oft schon haben wir unser Bedauern ausgesprochen, wenn wir wirklich schöpferische Talente in secondairen Compositionsweisen sich ergehen sahen; anderntheils kann es aber auch Nutzen bringen, wenn geistreiche Künstler, wie St. Heller, manchmal den Salon

bedenken, wohin sonst kein Strahl guter Musik so leicht dringen würde. Es ist, als ob sich Halevy's Musik in Heller's Hand veredelte; er besitzt eine außerordentliche Gewandtheit, fremdes Mittelmäßiges so zuzurichten, daß es sich wie eine gute Originalcomposition anhört. Wir wissen kaum einen andern Componisten, der es ihm darin gleich thäte, der sich in einer Gattung, die immer einen künstlerischen Verdacht erregt, so wenig von seiner Würde zu vergeben wüßte. Wende er also immerhin von seinem Reichthum auch dem Dilettanten zu; er schlägt ihm damit die Brücke zum Verständniß tieferer Kunst. Gefahr für seine eigene bessere Künstlerschaft scheint damit nicht vorhanden zu sein.

S. Thalberg, brillante Walzer.

Werk 47.

Sie wären zu recensiren, ohne sie gesehen zu haben. Was könnte man hier erhalten, als das Rechte, eine flimmernde flunkernde Clavier=Tanzmusik, die nichts will als das. Auch Chopin und Lißt haben für den Tanzsalon geschrieben; wie Thalberg sich im Großen von diesen unterscheidet, wird man hier wieder im Kleinen gewahr; den schwärmerischen, immer etwas masurenartigen Charakter der Chopin'schen Walzermusik, den stürmischen des Ungarn Lißt in elegant=wienerischer Vereinigung wiederzufinden, greife man nur nach den

Thalberg'schen Walzern. Eine Empfehlung der Kritik ist unnöthig, wo auch ein Abrathen nichts fruchten würde.

S. Friedburg, Caprice.

Die Composition hat keine Werkzahl, ist vom Componisten „seinem Vater" zugeeignet — wir haben also wohl ein Erstlingsproduct vor uns, und zwar ein vielversprechendes. Wie selten wird uns die Freude, dies sagen zu können, und wie gern möchten wir's öfter! Vor allem zeigt sich in der Caprice, so kurz sie ist, eine klare künstlerische Form; sie bringt nichts kopflos Zusammengewürfeltes, man sieht überall die ordnende Hand, die auch künstlichere Formenverschlingungen zu beherrschen trachtet, die vor den Schwierigkeiten der Entwirrung nicht zurückschreckt. Wo wir dies an der Jugend wahrnehmen, dürfen wir immer Hoffnungen für die Zukunft hegen; die Beherrschung der Form führt das Talent zu immer größerer Freiheit, die Geschichte aller Künste und Künstler hat das bewiesen. Zwar, wir finden auch in der Caprice jugendliche Auswüchse; aber das Gute ist bei weitem überwiegend und durch und durch Meisterliches gelingt ja auch dem älteren Künstler nicht zu jeder Stunde. So bewillkommnen wir denn den jedenfalls noch jungen Mann und seinen ersten Sprößling mit den erfreulichsten Erwartungen für das Spätere.

Zur größeren Wirkung des Stückes hätten wir ihm nur einen feurigeren Schluß, einen Schluß im Forte gewünscht; im lebensfrischen Charakter der Caprice lag auch kein Grund zu dem leisen Ende. Aber auf nichts hat der Componist in seiner Kunst mehr zu achten, als auf die rechte Kraft des Schlusses; nur sie gibt die Totalwirkung.

F. Chopin, Tarantelle.

Werk 43.

Ein Stück in Chopin's tollster Manier; man sieht den wirbelnden, vom Wahnsinn besessenen Tänzer vor sich, es wird einem selbst wirblich dabei zu Muthe. Schöne Musik darf das freilich Niemand nennen, aber dem Meister verzeihen wir wohl auch einmal seine wilden Phantasieen, er darf auch einmal die Nachtseiten seines Innern sehen lassen. Für Recensenten vom rechten Schrot und Korn hat Chopin ohnedies nicht geschrieben. — Das erste Verständniß des Stückes wird leider durch die Druckfehler, von denen es wahrhaft wimmelt, sehr erschwert.

W. Sterndale Bennett, Rondo.

Werk 25.

Nach der vorhergehenden Composition wirkt die Bennett'sche wie der Tanz einer Grazie nach einem Hexenreigen. Bennett hat schon viel Aehnliches geschrieben und einen Fortschritt läßt auch diese Arbeit vermissen, die andrerseits wieder alle die meisterlichen Vorzüge besitzt, die wir schon so oft an diesem Componisten hervorhoben. Das Ganze gibt sich anspruchlos und ist offenbar zu einer Studie für Spieler mittlerer Fertigkeit bestimmt, wie es auch der hier und da angegebene Fingersatz andeutet. Es fehlt an gehaltvollen Stücken dieser Art, weshalb wir es angelegentlich empfehlen.

Preissonaten.

Gustav Krug,
großes Duo für Pianoforte und Violine. Werk 3.

Louis Hetsch,
großes Duo für Pianoforte und Violine. Werk 13.

Es sind diese beiden Compositionen von dem norddeutschen Musikvereine in Hamburg mit dem Preise, und zwar die erstgenannte mit dem ersten, die zweite mit dem zweiten gekrönt worden. Eine vergleichende Kritik scheint also hier mehr als in jedem andern Falle statthaft. Interessant mußte schon Jedem vornherein die Anzeige sein, daß ein Dilettant den Preis über die Künstler davongetragen. Nach genauerer Einsicht in die Compositionen bekennen wir indeß, daß die Sachen keineswegs so schlimm stehen, daß die Ehre der Musiker noch keineswegs als verloren zu erachten. Mit Vergnügen gestehen wir, durch die erstgekrönte Composition mit einem Dilettanten bekannt geworden zu sein, wie es deren, was Reinheit des Satzes, Geschicklichkeit der

Anordnung und Ausführung im Sinne guter Muster anlangt, nicht viele geben mag. Von einer Preiscomposition verlangen wir indeß mehr, als daß sie blos gut ist, daß sie uns keinen Anlaß zu Tadel gibt: wir verlangen ein erfindungsreiches, lebensfrisches Werk, ein Werk, das uns neue Seiten der Kunst enthüllt oder, im mildesten Sinne vom Richter beurtheilt, auf eine fruchtbare Zukunft des Schöpfers hoffen läßt. Solchen Ansprüchen gegenüber kann sich aber die erstgenannte Composition nicht halten; wir vermissen überall Originalität und Neuheit, sie erhebt sich kaum über ähnliche Arbeiten von Andreas Romberg, mit andern Worten, sie kommt circa 30 Jahre zu spät. Wir müssen dies, so gut es Buchstaben vermögen, genauer nachweisen.

Der erste Satz — A moll — beginnt mit einem einfachen Thema, das aber schon vom 5ten Tacte an matt wird und auch später, wo die Violine in einem simpeln Contrapunct dazutritt, kein wärmeres Interesse zu erwecken vermag. Die Stelle bis zum Erscheinen des Dur-Thema's bewegt sich lebhafter fort; das letztere selbst aber (in C dur) scheint uns sehr gewöhnlich, durch gar nichts ausgezeichnet. Schluß des 1sten Theils in C dur und etwas dilettantenhafter Rückgang nach A moll, um in den Anfang zu kommen. Im Mitteltheil dieses Satzes wird nun der 1ste Tact des Anfangs-Thema's ausführlicher behandelt, doch nach Beschaffenheit dieses letzteren wenig interessant. Das Dur-Thema er-

scheint jetzt in (Fis) Moll; hierauf ziemlich schnelle Modulation nach A moll und dem Anfange zurück, worauf nach gewöhnlichem Herkommen das Frühere noch einmal folgt und bald der Schluß mit dem 1sten Thema wieder.

Es folgt ein Scherzo, das wir artig und wohlgelungen nennen müssen; auch das Trio sagt uns sehr zu; nur erwarte man eben nichts Originelleres.

Die Stelle des Adagio's vertreten Variationen über ein hübsch gesungenes Thema. Von den ersteren gefällt uns die 3te als charaktervoll empfunden; die zweite ist kaum eine Variation, sondern das Thema selbst nur mit einem einfachen Clavieraccompagnement vermehrt.

Den Variationen schließt sich ohne Pause gleich der letzte Satz, ein Allegro agitato, an. In der Form etwas unklar scheint er uns dennoch der lebendigste und schwungvollste der ganzen Sonate, und hinterläßt so eine dem Werke günstige Stimmung.
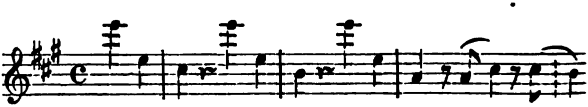
Fassen wir unser Urtheil in Kurzem zusammen, so müssen wir dem Verfasser, wie gesagt, Befähigung und Bildung zugestehen, seinem Streben, durch Einfachheit zu wirken, alle Gerechtigkeit widerfahren lassen, ihm Glück wünschen zu seiner Kunst, die ihm vielleicht einen trocknen bürgerlichen Beruf verschönen hilft. Wäre seiner Composition der Preis allein zuerkannt worden, wir könnten nichts dagegen haben, da uns der Werth der anderen eingeschickten Arbeiten nicht bekannt sein kann. Anders gestaltet sich aber die Sache, wo wir,

wie hier, eine zweite Composition zum Vergleich vor uns haben, und so gestehen wir, das Preisgericht nicht zu begreifen, das die bei weitem bedeutendere, überall von einem reichen Talente zeugende Sonate von Louis Hetsch jener nachsetzen konnte.

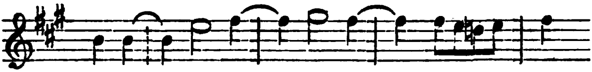
Das Werk leidet, im Gegensatze zu dem des Hrn. Krug, an einer gewissen Unruhe und Ueberfülle; aber wie viel Vorzüge hat es außerdem vor jenem! Ein lebensfrisches Herz schlägt uns aus ihm entgegen, der Componist gibt sich voll und ohne Rückhalt, es spiegelt sich ein Moment der Gegenwart in seinem Werke, nicht der schlechten, verderbten, sondern ihrer würdigeren Vertreter. Und sehen wir den Künstler noch nicht auf der Höhe seines Talentes, siegt er nicht geniusgleich, so ist es auch gewiß noch nicht zu Ende mit seiner Kraft und wir dürfen auf immer meisterhaftere Leistungen von ihm mit Sicherheit aussehen. Ueberall sympathisiren wir nicht; manches scheint uns gesucht, nicht natürlich genug gesungen, der Componist gehört zu den originelleren Naturen, die immer mehr Zeit zur Entwickelung brauchen, als die alltäglichen. Achtung müssen wir aber immerhin dem schon Erreichten zollen, seinem bedeutenden harmonischen Wissen, seinem kräftigen Styl, seinem Streben im Ganzen wie im Einzelnen bedeutend zu sein. Den Vorzug vor allen Sätzen geben wir dem ersten; erinnert er auch in seinem Hauptthema etwas an das des Beethoven'schen großen Es dur = Concerts, so hat das doch der überall hervorbrechenden Wärme der

Behandlung keinen Eintrag gethan. Diesen Anklang ausgenommen begegnen wir sonst im Satze lauter Eigenthümlichem, oft, namentlich in der Harmonie, Interessantem und Neuem; auch an künstlichen Combinationen in der thematischen Arbeit ist das Stück reich. Vor allem aber sagt uns eben sein leidenschaftlicher stolzer Charakter, der, auch wo er sich zuweilen zu milderen, schwärmerischeren Gefühlen umstimmen möchte, nirgends zu weibischer Sentimentalität herabsinkt.

Wir müssen leider bekennen, daß die übrigen Sätze, einer nach dem andern, an Interesse verlieren. Im Adagio treffen wir zwar noch auf bedeutende Schönheiten; die breite Anlage steht ganz im Verhältnisse zu dem ersten Satze und erinnert an die Adagioweise in den größeren Beethoven'schen Sonaten. Im Scherzo vermissen wir aber einen eigentlich anziehenden Gedanken; schön ist jedoch der Uebergang in's Trio, und das letztere selbst. Am wenigsten gefällt uns der letzte Satz; schon das Thema dünkt uns nicht musikalisch genug; man sehe selbst:



Wir hofften wenigstens auf eine canonische humoristische Verarbeitung, zu der das Thema auf den ersten Anblick auffordert. Es kommt aber nichts dergleichen. Das zweite Thema:



ist wo möglich noch weniger bedeutend. Trotzdem führt der Componist den Satz nicht mit Unehren durch und es fehlt ihm nicht an einzelnen geistreichen Wendungen.

Fassen wir unser Urtheil über beide Werke noch einmal zusammen, so wiederholen wir: in jedem Falle überwiegt die zweite Sonate die erste an Kraft, Erfindung und Originalität; in keinem möchten wir aber dem achtungswerthen Dilettanten deshalb seine Freude verkümmern. Auch zum Glück gehört Talent, und Jeder findet am Ende in der eignen Brust seinen unpartheiischsten Richter. —

Aphoristisches.

Neue, kühne Melodieen mußt du erfinden.

„Es hat gefallen" oder: „es hat nicht gefallen" sagen die Leute. Als ob es nichts Höheres gäbe, als den Leuten zu gefallen!

Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf!

Niemand kann mehr, als er weiß. Niemand weiß mehr, als er kann.

Wer in der Literatur nicht das Bedeutendste der neuen Erscheinungen kennt, gilt für ungebildet. In der Musik sollten wir auch so weit sein. —

Worüber die Künstler Tage-, Monate-, Jahrelang nachgedacht haben, das wollen die Dilettanten im Husch weghaben? —

Der Sommernachtstraum.

(Brieflich.)

— Der zuerst etwas über den Sommernachtstraum von mir erfährt, bist natürlich du, geliebter Freund. Wir sahen ihn endlich gestern (nach beinahe 300 Jahren zum erstenmale), und daß der Theaterdirector gerade einen Winterabend mit ihm ausschmückte, zeugt von richtigem Sinne, denn im wirklichen Sommer verlangte man eher nach dem „Wintermährchen —“ aus bekannten Gründen. Viele, das kann ich dir versichern, sahen wohl nur Shakespeare, um Mendelssohn zu hören; mir ging es umgekehrt. Ich weiß recht wohl, daß Mendelssohn es nicht macht wie schlechte Schauspieler, die sich im zufälligen Zusammenspiel mit großen recht breit machen wollen; seine Musik (die Ouverture ausgenommen) will nur eine Begleitung sein, eine Vermittelung, eine Brücke gleichsam zwischen Zeddel und Oberon, ohne die ein Hinüberkommen in das Reich der Feerei fast unmöglich, wie sie gewiß auch zu Shakespeare's Zeiten schon eine Rolle gespielt. Wer mehr von der Musik erwartete, wird

sich getäuscht gefunden haben; sie tritt sogar noch beschei- dener zurück, als in der „Antigone,“ wo freilich die Chöre den Musiker zu reicherer Ausstattung zwangen. In den Gang der eigentlichen Handlung, in das Liebesverhältniß der vier jungen Leute greift die Musik sonst nicht ein; nur einmal schildert sie in sprechenden Affecten das Suchen der Hermia nach ihrem Geliebten; dies ist eine vortreffliche Nummer. Im Uebrigen begleitet sie nur die Feenpartieen des Stückes. Und hier war Mendelssohn an seinem Platz und Niemand so wie er, das weißst du. Ueber die Ouverture ist die Welt längst einig; „transferirte Zeddels“ gibt es freilich überall. Die Blüthe der Jugend liegt über sie ausgegossen, wie kaum über ein anderes Werk des Componisten, der fertige Meister that in glücklichster Minute seinen ersten höchsten Flug. Rührend war mir's, wie in den später entstandenen Nummern oft Bruchstücke aus der Ouverture zum Vorschein kommen, und nur in den Schluß des Ganzen, der den Schluß der Ouverture fast wörtlich bringt, stimme ich nicht ein. Die Absicht des Componisten nach Abrundung des Ganzen ist klar; sie scheint mir aber zu verstandesmäßig hervorgebracht; gerade diese Scene hätte er mit seinen frischesten Tönen ausstatten sollen, gerade hier, wo die Musik zur größten Wirkung gelangen konnte, hatte ich etwas Originales, Neugeschaffenes erwartet. Denke dir selbst die Scene, wo die Elfen zu allen Fugen und Spalten des Hauses hereinkletternd ihren Ringelreihn tanzen, Droll voran „die Flur zu fe-

gen blank und weiß" und Oberon seinen Segen ertheilend: „Friede sei in diesem Schloß" u. s. w. — nichts schöneres für Musik kann gedacht werden. Componirte M. doch an dieser Stelle noch etwas Neues! — So schien mir denn, blieb auch die höchste Wirkung des Stückes am Schlusse aus; man erinnerte sich wohl der vielen reizenden Musiknummern im Vorhergegangenen, der Eselskopf Zeddels mag noch heute manchen belustigen, der Zauber der grünen Waldnacht und die Verwirrung darin Vielen unvergeßlich bleiben; das Ganze machte doch aber mehr den Eindruck einer Rarität. Im Uebrigen, glaube mir, ist die Musik fein und geistreich genug, gleich vom ersten Auftreten Drolls und der Elfe an; das ist ein Necken und Scherzen in den Instrumenten, als spielten sie die Elfen selbst; ganz neue Töne hört man da. Aeußerst lieblich ist auch das bald darauf folgende Elfenlied mit den Schlußworten „nun gute Nacht mit Eya Popey" und so Alles, wo die Feen mit im Spiele sind. Auch einen Marsch kannst du hören (den ersten, glaub' ich, den Mendelssohn geschrieben) vor dem Schluß des letzten Theils, er erinnert in etwas an den Marsch in Spohr's „Weihe der Töne" und hätte origineller sein können; doch enthält er ein höchst reizendes Trio. Das Orchester spielte unter M. D. Bach's Leitung vortrefflich, auch die Schauspieler gaben sich alle Mühe, dagegen die Ausstattung fast ärmlich zu nennen war. Heute soll das Stück wiederholt werden.

Niels W. Gade.

In einem französischen Blatte war vor Kurzem zu lesen: „Ein junger dänischer Componist macht jetzt in Deutschland Aufsehen, er heißt Gade, wandert, seine Violine auf dem Rücken, öfters von Copenhagen nach Leipzig und zurück, und sieht dabei aus wie der leibhaftige Mozart.“ Der erste und letzte Satz sind vollkommen richtig; nur in den Mittelsatz hat sich etwas Romantik eingeschlichen. Der junge Däne kam wirklich vor einigen Monaten in Leipzig an (obwohl er wie seine Violine fahrend) und sein Mozartkopf mit dem starken wie in Stein gehauenen Haupthaar paßte gut zu den Sympathieen, die seine Ouverture zu Ossian und seine 1ste Symphonie unter den hiesigen Musikern schon vorher erregt hatten.

Aus seinem äußeren Leben ist nur wenig zu berichten. Zu Copenhagen im J. 1817 geboren, Sohn eines dortigen Instrumentenmachers, mag er seine ersten Jahre mehr unter Instrumenten, als unter Menschen hingeträumt haben. Seinen ersten Unterricht in der Musik

erhielt er von einem jener gewöhnlichen Lehrer, die überall nur auf den mechanischen Fleiß, nicht auf das Talent sehen, und es soll der Mentor mit den Fortschritten seines Zöglings nicht sonderlich zufrieden gewesen sein. Guitarre, Violine und Clavier lernte er von jedem etwas, ohne sich außerordentlich hervorzuthun. Erst später bekam er gründlichere Lehrer in Werschall und Berggreen, wie ihn auch der treffliche Weyse manchmal berieth. Compositionen verschiedener Art entstanden, von denen indeß der Componist jetzt nicht viel halten will, es wären zum Theil Ausbrüche einer fürchterlichen Phantasie gewesen. Später kam er in die königliche Kapelle zu Copenhagen als Violinist, und hier hatte er Gelegenheit, den Instrumenten alle die Geheimnisse abzulauschen, von denen er sie uns manchmal in seinen Instrumentalstücken erzählen läßt. Diese practische Schule, manchem versagt, von Vielen unverstanden benutzt, erzog ihn wohl hauptsächlich zu jener Meisterschaft in der Instrumentation, die ihm unbestritten zugestanden werden muß. Durch seine Ouverture „Nachklänge aus Ossian," die auf das Urtheil Spohr's und Fr. Schneider's mit dem von dem Copenhagener Musikvereine ausgeschriebenen Preise gekrönt wurde, mag er wohl die Aufmerksamkeit seines regierenden kunstliebenden Königs auf sich gezogen haben; so erhielt er denn, wie viele andere Talente unter seinen Landsleuten, ein wahrhaft königliches Stipendium zu einer Reise in's Ausland, und er machte sich für's erste nach Leipzig auf,

das ihn zuerst in das größere musikalische Publicum eingeführt hatte. Noch ist er hier, wird sich aber binnen Kurzem nach Paris und von da nach Italien begeben. So benutzen wir denn den Augenblick, wo sein Bild noch frisch vor uns steht, einige Züge der künstlerischen Eigenthümlichkeit des trefflichen Mannes zu geben, wie uns unter den Jüngern seit lange keiner vorgekommen.

Wer von seiner Aehnlichkeit mit Mozart, die wirklich etwas Ueberraschendes hat, indeß auch auf eine musikalische Aehnlichkeit Beider schließen wollte, würde sehr irren. Wir haben einen ganz neuen Künstler-Charakter vor uns. In der That scheint es, als ob die Deutschland angränzenden Nationen sich von der Herrschaft deutscher Musik emancipiren wollten; einen Deutschthümler könnte das vielleicht grämen, dem tiefer blickenden Denker und Kenner der Menschheit wird es nur natürlich und erfreulich vorkommen. So vertritt Chopin sein Vaterland, Bennett England, in Holland gibt J. Verhulst Hoffnungen, seinem Vaterlande ein würdiger Repräsentant zu werden, in Ungarn machen sich gleichfalls nationelle Bestrebungen geltend. Und wie sie auch alle die deutsche Nation als ihre erste und geliebteste Lehrerin in der Musik betrachten, so soll sich Niemand verwundern, wenn sie auch für ihre Nation ihre eigene Sprache der Musik zu sprechen versuchen wollen, ohne deßhalb den Lehren ihrer Meisterin untreu zu werden. Denn noch hat kein Land der Welt Meister,

die sich mit unsern großen vergleichen könnten, und Niemand hat dies noch leugnen wollen.

Auch im Norden Europa's sahen wir schon nationelle Tendenzen sich äußern. Lindblad in Stockholm übersetzte uns seine alten Volkslieder, auch Ole Bull, obwohl kein productives Talent erster Größe, versuchte Klänge aus seiner Heimath bei uns einzubürgern. Mußten ja die neu auftauchenden bedeutenden Dichter Scandinaviens seinen musikalischen Talenten eine mächtige Anregung geben, wenn sie anders nicht von selbst von ihren Bergen und Seen, ihren Runen und Nordscheinlichtern daran erinnert würden, daß der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitreden dürfe.

Auch unsern jungen Tonkünstler erzogen die Dichter seines Vaterlandes; er kennt und liebt sie alle; die alten Mährchen und Sagen begleiteten ihn auf seinen Knabenwanderungen, und von Englands Küste ragte Ossian's Riesenharfe herüber. So zeigt sich in seiner Musik, und zuerst eben in jener Ossians-Ouverture, zum erstenmal ein entschieden ausgeprägter nordischer Charakter; aber gewiß wird Gade selbst am wenigsten verläugnen, wie viel er deutschen Meistern zu verdanken hat. Den größten Fleiß, den er ihren Werken widmete (er kennt so ziemlich Alles von Allen), belohnten sie ihm mit dem Geschenk, das sie allen hinterlassen, die sich ihnen treu zeigen, mit der Weihe der Meisterschaft.

Von neuern Componisten ist namentlich ein Einfluß Mendelssohn's in gewissen Instrumentalcombinationen

sichtbar, namentlich in den „Nachklängen aus Ossian;“ in der Symphonie erinnert manches an Franz Schubert; dagegen sich überall eine ganz originelle Melodieenweise geltend macht, wie sie bisher in den höheren Gattungen der Instrumentalmusik in so volksthümlicher Art noch nicht dagewesen. Ueberhaupt ragt aber die Symphonie in jedem Bezug über die Ouverture, in Naturkräftigkeit wie in Meisterhaftigkeit des Technischen.

Dabei ist nur eines zu wünschen: daß der Künstler in seiner Nationalität nicht etwa untergehe, das seine „nordschein-gebährende“ Phantasie, wie sie Jemand bezeichnete, sich reich und vielgestaltig zeige, daß er auch in andere Sphären der Natur und des Lebens seinen Blick werfen möge. So möchte man allen Künstlern zurufen, erst Originalität zu gewinnen und dann sie wieder abzuwerfen; schlangengleich häute er sich, wenn das alte Kleid zu verschrumpfen anfängt.

Aber die Zukunft ist dunkel; es geschieht das Meiste anders als wir dachten; nur unsere Hoffnungen dürfen wir aussprechen, daß wir das Gediegenste, Schönste von diesem ausgezeichneten Talente erwarten. Und als hätte ihn, wie Bach, schon der Zufall des Namens auf die Musik hingewiesen, so bilden sonderbarer Weise die vier Buchstaben seines Namens die vier offenen Violinsaiten. Streiche mir Niemand dies kleine Zeichen höherer Gunst weg, wie das andere, daß sich sein Name (durch vier Schlüssel) mit einer Note schreiben läßt, die herauszufinden Cabbalisten ein Leichtes sein wird.

Noch in diesem Monate erwarten wir eine zweite Symphonie Gade's; sie weicht von der ersten ab, ist weicher und leiser; man denkt dabei an die lieblichen Buchenwälder Dänemarks.

Theaterbüchlein (1847—50).

Johann von Paris von Boieldieu.

(Den 4ten Mai 1847 in Dresden.)

Eine Meisteroper. Zwei Acte, zwei Decorationen, zwei Stunden Zeitlänge — alles trefflich gerathen. Jean de Paris, Figaro, und Barbier, die ersten komischen Opern der Welt und nur die Nationen der Componisten zurückspiegelnd!

Instrumentation (auf die jetzt mein Hauptaugenmerk geht) überall meisterlich — die Blasinstrumente, namentlich Clarinetten und Hörner, mit Vorliebe behandelt, den Gesang nirgends deckend, — die Violoncello's hier und da schon als selbstständige Stimme mit Effect behandelt.

Hörner klingen in hoher Lage, wenn die Singstimme noch höher liegt, sehr gut, verschmelzen sich mit ihr.

Templer und Jüdin von Marschner.

(Den 8ten Mai 1847.)

Mit großem Genuß gehört. Die Composition hier und da unruhig, nicht ganz klar instrumentirt, neben einer Fülle geistreicher Melodieen. Bedeutendes dramatisches Talent, einzelne Anklänge an Weber.

Ein Edelstein, der sich nicht ganz von seiner rohen Hülle befreien können. —

Behandlung der Singstimmen zum Theil nicht dankbar und vom Orchester erdrückt. Zu viel Posaunen.

Die Chöre gingen spottschlecht, sie müßten theilweise größere Wirkung machen.

In Summa, nach den Weber'schen die bedeutendste deutsche Oper der neuern Zeit.

Iphigenia in Aulis von Gluck.
(Den 15ten Mai 1847.)

Schröder-Devrient, Klytämnestra; Wagner, Iphigenia; Mitterwurzer, Agamemnon; Tichatschek, Achill.

Richard Wagner hat die Oper in Scene gesetzt; Costümirung und Decorationen sehr angemessen. Auch an der Musik hat er hinzugethan; ich glaubt' es hie und da zu hören. Auch den Schluß „nach Troja" hinzugemacht. Dies ist eigentlich unerlaubt. Gluck würde an R. Wagner's Oper vielleicht den umgekehrten Proceß vornehmen — wegnehmen, herausschneiden.

Was soll ich über die Oper sagen! Wie lange die Welt steht, solche Musik wird immer wieder einmal zum Vorschein kommen, wird nie alt.

Ein großer origineller Künstler. Mozart steht auf seinen Schultern sichtbar; Spontini copirt ihn oft wörtlich.

Der Schluß der Oper wieder von höchster Wirkung, wie in Armida.

Tannhäuser von Richard Wagner.

(Den 7ten August 1847.)

Eine Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen läßt. Gewiß, daß sie einen genialen Anstrich hat. Wär' er ein so melodiöser Musiker, wie er ein geistreicher, er wäre der Mann der Zeit.

Viel ließe sich über die Oper sagen, und sie verdiente es, ich hebe es mir auf später auf.

La Favorite von Donizetti.

(Den 30sten August 1847.)

Nur zwei Acte hörte ich. Puppentheatermusik! —

Euryanthe von C. M. v. Weber.

(Den 23sten Septbr. 1847.)

Geschwärmt haben wir, wie lange nicht. Die Musik ist noch viel zu wenig erkannt und anerkannt. Es ist Herzblut, sein edelstes was er hatte; ein Stück Leben hat ihm die Oper gekostet — gewiß. Aber auch unsterblich ist er durch sie.

Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß. Alles höchst geistreich und meisterhaft. Die Charakteristik der Einzelnen, namentlich Eglantinens und Euryanthens, wie herrlich — und wie klingen die Instrumente! aus der innersten Tiefe sprechen sie zu uns.

Wir waren ganz voll davon, sprachen noch lange darüber. Das genialste Stück der Oper scheint mir das Duett zwischen Lysiart und Eglantine im 2ten Act. Der

Marsch im 3ten Act zu Ehren der nämlichen ist's auch, aber nicht Einzelnem, dem Ganzen gebührt die Krone.

Barbier von Sevilla von Rossini.
(Im November 1847.)

Mit der Viardot-Garcia als Rosine. Immer erheiternde geistreiche Musik, die beste, die Rossini je gemacht. Die Viardot macht aus der Oper eine große Variation; kaum eine Melodie läßt sie ungeschoren. Welch' falsche Ansicht von Virtuosenfreiheit! Uebrigens ihre beste Rolle. —

Stumme von Portici von Auber.
(Den 22sten Febr. 1848.)

Die Oper eines musikalischen Glückskindes. Der Stoff hat sie erhalten. Die Musik gar zu roh, gemüthlos, dabei abscheulich instrumentirt. Hier und da Funken von Geist.

Oberon von Weber.
(Den 18ten März 1848.)

Gar zu lyrischer Stoff. Auch die Musik andern Weber'schen Opern an Frische nachstehend. Eine schlumprige Aufführung.

Ferdinand Cortez von Spontini.
(Den 27sten Juli 1848.)

Mit Entzücken zum 1stenmal gehört. —

Fidelio von Beethoven.
(Den 11ten August.)

Schlechte Aufführung und unbegreifliche Temponahme von R. Wagner.

Heimliche Ehe von Cimarosa.
(Den 19ten Juni 1849.)

Im Technischen (Satz und Instrumentation) durchaus meisterlich, sonst ziemlich interesselos, zuletzt wahrhaft langweilig und aller Gedanken ledig.

Wasserträger von Cherubini.
(Den 8ten Juli.)

Mit großer Freude an der geistreichen meisterlichen Oper seit vielen Jahren wieder zum 1stenmal gehört. Ein vortrefflicher Wasserträger in Dall' Aste.

Prophet von Giac. Meyerbeer.
(Den 2ten Febr. 1850.)

+

Musikalische Haus- und Lebensregeln.

Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kukuk — forsche nach, welche Töne sie angeben. —

Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es gibt aber viele Leute, die meinen, damit Alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Ueben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich das ABC möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an. —

Man hat sogenannte „stumme Claviaturen" erfunden; versuche sie eine Weile lang, um zu sehen, daß sie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht sprechen lernen. —

Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muster. —

Lerne frühzeitig die Grundgesetze der Harmonie. —

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Contrapunct &c.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe thust. —

Klimpere nie! Spiele immer frisch zu, und nie ein Stück halb. —

Schleppen und eilen sind gleich große Fehler. —

Bemühe dich, leichte Stücke gut und schön zu spielen; es ist besser, als schwere mittelmäßig vorzutragen. —

Du hast immer auf ein rein gestimmtes Instrument zu halten. —

Nicht allein mit den Fingern mußt du deine Stückchen können, du mußt sie dir auch ohne Clavier vorträllern können. Schärfe deine Einbildungskraft so, daß du nicht allein die Melodie einer Composition, sondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtniß festzuhalten vermagst. —

Bemühe dich, und wenn du auch nur wenig Stimme hast, ohne Hülfe des Instrumentes vom Blatt zu singen; die Schärfe deines Gehörs wird dadurch immer zunehmen. Hast du aber eine klangvolle Stimme, so säume keinen Augenblick sie auszubilden, betrachte sie als das schönste Geschenk, das dir der Himmel verliehen! —

Du mußt es so weit bringen, daß du eine Musik auf dem Papier verstehst. —

Wenn du spielst, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört. —

Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu. —

Legt dir Jemand eine Composition zum erstenmal vor, daß du sie spielen sollst, so überlies sie erst. —

Hast du dein musikalisches Tagewerk gethan und fühlst dich ermüdet, so strenge dich nicht zu weiterer Arbeit an. Besser rasten, als ohne Lust und Frische arbeiten. —

Spiele, wenn du älter wirst, nichts Modisches. Die Zeit ist kostbar. Man müßte hundert Menschenleben haben, wenn man nur alles Gute, was da ist, kennen lernen wollte. —

Mit Süßigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu gesunden Menschen. Wie die leibliche, so muß die geistige Kost einfach und kräftig sein. Die Meister haben hinlänglich für die letztere gesorgt; haltet euch an diese. —

Aller Passagenkram ändert sich mit der Zeit; nur, wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Werth. —

Schlechte Compositionen mußt du nicht verbreiten, im Gegentheil sie mit aller Kraft unterdrücken helfen. —

Du sollst schlechte Compositionen weder spielen, noch, wenn du nicht dazu gezwungen bist, sie anhören. —

Such' es nie in der Fertigkeit, der sogenannten Bravour. Suche mit einer Composition den Eindruck hervorzubringen, den der Componist im Sinne hatte; mehr soll man nicht; was darüber ist, ist Zerrbild. —

Betrachte es als etwas Abscheuliches, in Stücken guter Tonsetzer etwas zu ändern, wegzulassen, oder gar neumodische Verzierungen anzubringen. Dies ist die größte Schmach, die du der Kunst anthust. —

Wegen der Wahl im Studium deiner Stücke befrage Aeltere; du ersparst dir dadurch viel Zeit. —

Du mußt nach und nach alle bedeutenderen Werke aller bedeutender Meister kennen lernen. —

Laß dich durch den Beifall, den sogenannte große Virtuosen oft erringen, nicht irre machen. Der Beifall der Künstler sei dir mehr werth, als der des großen Haufens. —

Alles Modische wird wieder unmodisch, und treibst du's bis in das Alter, so wirst du ein Geck, den Niemand achtet. —

Viel Spielen in Gesellschaften bringt mehr Schaden, als Nutzen. Sieh dir die Leute an; aber spiele nie etwas, dessen du dich in deinem Innern zu schämen hättest. —

Versäume aber keine Gelegenheit, wo du mit Anderen zusammen musiciren kannst, in Duo's, Trio's ꝛc. Dies macht dein Spiel fließend, schwungvoll. Auch Sängern accompagnire oft. —

Wenn Alle erste Violine spielen wollten, würden wir kein Orchester zusammen bekommen. Achte daher jeden Musiker an seiner Stelle. —

Liebe dein Instrument, halte es aber nicht in Eitelkeit für das höchste und einzige. Bedenke, daß es noch

andere und ebenso schöne gibt. Bedenke auch, daß es Sänger gibt, daß im Chor und Orchester das Höchste der Musik zur Aussprache kommt. —

Wenn du größer wirst, verkehre mehr mit Partituren, als mit Virtuosen. —

Spiele fleißig Fugen guter Meister, vor Allen von Joh. Seb. Bach. Das „wohltemperirte Clavier“ sei dein täglich Brod. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker. —

Suche unter deinen Kameraden die auf, die mehr als du wissen. —

Von deinen musikalischen Studien erhole dich fleißig durch Dichterlectüre. Ergehe dich oft im Freien! —

Von Sängern und Sängerinnen läßt sich Manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht Alles. —

Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei bescheiden! Du hast noch nichts erfunden und gedacht, was nicht Andere vor dir schon gedacht und erfunden. Und hättest du's, so betrachte es als ein Geschenk von Oben, was du mit Anderen zu theilen hast. —

Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit curiren. —

Ein schönes Buch über Musik ist das „Ueber Reinheit der Tonkunst“ von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirst. —

Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar so wohl, dich selbst auf die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deine kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik. —

Versäume keine Gelegenheit, dich auf der Orgel zu üben; es gibt kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatz wie im Spiel alsogleich Rache nähme, als die Orgel. —

Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch. —

Was heißt denn aber musikalisch sein? Du bist es nicht, wenn du, die Augen ängstlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühsam zu Ende spielst; du bist es nicht, wenn du (es wendet dir Jemand etwa zwei

Seiten auf einmal um) stecken bleibst und nicht fortkannst. Du bist es aber, wenn du bei einem neuen Stück das, was kommt, ohngefähr ahnest, bei einem dir bekannten auswendig weißt, — mit einem Worte, wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen hast. —

Wie wird man aber musikalisch? Liebes Kind, die Hauptsache, ein scharfes Ohr, schnelle Auffassungskraft, kommt, wie in allen Dingen, von Oben. Aber es läßt sich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirst es, nicht dadurch, daß du dich einsiedlerisch Tage lang absperrst und mechanische Studien treibst, sondern dadurch, daß du dich in lebendigem, vielseitig-musikalischem Verkehr erhältst, namentlich dadurch, daß du viel mit Chor und Orchester verkehrst. —

Mache dich über den Umfang der menschlichen Stimme in ihren vier Hauptarten frühzeitig klar; belausche sie namentlich im Chor, forsche nach, in welchen Intervallen ihre höchste Kraft liegt, in welchen andern sie sich zum Weichen und Zarten verwenden lassen. —

Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodieen und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen. —

Uebe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir sonst verschlossen. —

Achte schon frühzeitig auf Ton und Charakter der verschiedenen Instrumente; suche ihre eigenthümliche Klangfarbe deinem Ohr einzuprägen. —

Gute Opern zu hören, versäume nie.

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurtheil. —

Urtheile nicht nach dem Erstenmalhören über eine Composition; was dir im ersten Augenblick gefällt, ist nicht immer das Beste. Meister wollen studirt sein. Vieles wird dir erst im höchsten Alter klar werden. —

Bei Beurtheilung von Compositionen unterscheide, ob sie dem Kunstfach angehören, oder nur dilettantische Unterhaltung bezwecken. Für die der ersten Art stehe ein; wegen der anderen erzürne dich nicht! —

„Melodie" ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiß, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaß-

liche, rhythmisch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es gibt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst, blicken sie dich in tausend verschiedenen Weisen an: des dürftigen Einerlei's namentlich neuerer italiänischer Opernmelodieen wirst du hoffentlich bald überdrüßig. —

Suchst du dir am Clavier kleine Melodieen zusammen, so ist das wohl hübsch; kommen sie dir aber einmal von selbst, nicht am Clavier, dann freue dich noch mehr, dann regt sich in dir der innere Tonsinn. — Die Finger müssen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt. —

Fängst du an zu componiren, so mache Alles im Kopf. Erst wenn du ein Stück ganz fertig hast, probire es am Instrumente. Kam dir deine Musik aus dem Innern, empfandest du sie, so wird sie auch so auf Andere wirken. —

Verlieh dir der Himmel eine rege Phantasie, so wirst du in einsamen Stunden wohl oft wie festgebannt am Flügel sitzen, in Harmonieen dein Inneres aussprechen wollen, und um so geheimnißvoller wirst du dich wie in magische Kreise gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonieenreich noch ist. Der Jugend glücklichste Stunden sind diese. Hüte dich indessen, dich zu oft einem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit

gleichsam an Schattenbilder zu verschwenden dich verleitet. Die Beherrschung der Form, die Kraft klarer Gestaltung gewinnst du nur durch das feste Zeichen der Schrift. Schreibe also mehr, als du phantasirst. —

Verschaffe dir frühzeitig Kenntniß vom Dirigiren, sieh dir gute Dirigenten oft an; selbst im Stillen mit zu dirigiren, sei dir unverwehrt. Dies bringt Klarheit in dich. —

Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften. —

Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst. —

Durch Fleiß und Ausdauer wirst du es immer höher bringen. —

Aus einem Pfund Eisen, das wenig Groschen kostet, lassen sich viele tausend Uhrfedern machen, deren Werth in die Hunderttausend geht. Das Pfund, das du von Gott erhalten, nütze es treulich. —

Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes in der Kunst zu Wege gebracht. —

Die Kunst ist nicht da, um Reichthümer zu erwerben. Werde nur ein immer größerer Künstler; alles Andere fällt dir von selbst zu. —

Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden. —

Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz.—

Es meinte Jemand, ein vollkommener Musiker müsse im Stande sein, ein zum erstenmal gehörtes, auch complicirteres Orchesterwerk wie in leibhaftiger Partitur vor sich zu sehen. Das ist das Höchste, was gedacht werden kann. —

Es ist des Lernens kein Ende. —

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.